
LEMPERTZ
1845
MODERN /
CONTEMPORARY ART
EVENING SALE
30 MAY 2025


Marc
Chagall 1952



Lot 36 © Nolde Stiftung Seebüll

Lot 40



Lot 6



Lot 53



Modern / Contemporary Art
Evening Sale

30. Mai 2025 Köln
Lempertz Auktion 1268



Lot 11 © Zdeněk Sýkora 2025

Lot 8 © VG Bild-Kunst, Bonn 2025



Versteigerung *Sale*

Köln ***Cologne***
Freitag 30. Mai 2025 *Friday 30 May*
18 Uhr *6 pm* Lot 1 – 77

Vorbesichtigung *Preview*

Köln ***Cologne***
Samstag 24. Mai 10 – 16 Uhr
Sonntag 25. Mai 11 – 16 Uhr
Montag 26. Mai – Mittwoch 28. Mai 10 – 17.30 Uhr
Donnerstag 29. Mai 11 – 15 Uhr

Matinée
Isabel Apiarius-Hanstein und Henrik Hanstein treffen Sebastian Preuss (Senior Editor WELTKUNST) zum Gespräch über das Erbe Oskar Schlemmers, um 12 Uhr

München
In Auswahl *A selection*
St.-Anna-Platz 3, 80538 München
Dienstag 6. Mai und Mittwoch 7. Mai jeweils 10 – 17 Uhr

Brüssel
In Auswahl *A selection*
Grote Hertstraat 6, Rue du Grand Cerf, 1000 Brussels
Vernissage Samstag 26. April 11 – 17.00 Uhr
Sonntag 27. April 11 – 17.00 Uhr
Montag 28. April und Dienstag 29. April jeweils 10 – 17.30 Uhr

Berlin
In Auswahl *A selection*
Poststr. 22, 10178 Berlin-Mitte
Vernissage Montag 12. Mai 18 – 21 Uhr
Dienstag 13. Mai und Mittwoch 14. Mai jeweils 10 – 17 Uhr

Die Auktion wird auf www.lempertz.com live gestreamt.
The auction will be streamed live at www.lempertz.com

Umschlag vorne *Front cover*
Lot 52 Oskar Schlemmer
Umschlag hinten *Back cover*
Lot 55 Lucio Fontana

Neumarkt 3 D-50667 Köln
T+49.221.925729-0 F+49.221.925729-6
info@lempertz.com www.lempertz.com

PIET MONDRIAN
Amersfoort 1872-1944 New York

1 DE OOSTZIJDSE MOLEN AAN T' GEIN BIJ ABCOUDE
1903

Schwarze und blau-weiße Kreide auf Skizzenblockpapier. 25,2 x 35,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert 'Piet Mondriaan.'. –
Das Papier gebräunt, oben und rechts mit schmalem Bräunungsrand. Rückseitig die Ränder schmal mit Japanpapier unterlegt. Die obere linke Ecke mit Heftzwecklöchlein, rückseitig hinterlegt mit Japan.

Mit einer Foto-Expertise Joop M. Joosten, Leiden, vom 14. Mai 2007

Black and blue-white chalk on sketchbook paper. 25.2 x 35.5 cm. Framed under glass. Signed 'Piet Mondriaan.' in black lower left. – The paper browned, with a narrow browning margin at the top and right. The margins narrowly backed with Japan paper verso. The upper left corner with a pinhole, backed with Japan paper verso.

With a photo-certficate from Joop M. Joosten, Leiden, from 14 May 2007

Provenienz *Provenance*
Bei Borzo Kunsthandel, Amsterdam (2009) erworben, seitdem Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 50 000 – 70 000

Das Interesse Piet Mondrians für das Zeichnen reicht zurück in seine frühe Kindheit, als er den ersten Unterricht von seinem Vater erhielt. Während seines Studiums an der Amsterdamer Kunstakademie besuchte Mondrian zusätzliche Zeichenkurse und nahm an etlichen Zeichnungsausstellungen teil. Seine besondere Vorliebe galt der Landschaftsdarstellung. In den en plein air gezeichneten Kirchtürmen, Mühlen, Bauernhöfen und weiten Feldern, die sein gesamtes naturalistisches Oeuvre dominieren, experimentierte er mit unterschiedlichsten Perspektiven, Nah- und Fernsichten.
Die hier dargestellte Oostzijdse-Mühle, eine Poldermühle aus dem Jahr 1874, gehört zu den markantesten dieser wiederkehrenden Sujets. Sie steht am Fluss Gein nahe des Dorfes Abcoude südlich von Amsterdam. Unsere Zeichnung zeigt die Mühle auf einem hoch angesetzten, leicht gewölbten Horizont, wodurch sie sich als prägnante Silhouette vor dem freien Himmel abzeichnet. Feinste Details von Flügeln und Verstrebungen sind in einer überdetaillierten Klarheit geschildert, wohingegen das Grasland im Vordergrund nur summarisch angelegt ist – die Gesetzmäßigkeiten der Optik scheinen sich umzukehren. Die Wasserflächen des Gein sind kompositorisch bewusst eingesetzt, um die Weite des Himmels auszubalancieren.
Mondrians Zeichnungen sind selten nur Vorstudien für Gemälde, vielmehr sind sie als eigenständige, vollwertige Schöpfungen zu verstehen. Gelegentlich jedoch folgte einer Zeichnung die malerische Umsetzung – in unserem Fall das in demselben Jahr ausgeführte Gemälde „De Oostzijdse Molen aan het Gein bij maanlicht" (seit 2005 im Rijksmuseum Amsterdam), eines der ersten Nachtbilder Mondrians.

Piet Mondrian's interest in drawing goes back to his early childhood, when he received his first instruction from his father. While a student at Amsterdam's academy of art, Mondrian attended additional drawing classes and participated in numerous exhibitions of drawings. He had a particular predilection for depicting landscapes. In the en plein-air drawings of church towers, mills, farmsteads and broad fields that dominate his entire naturalistic oeuvre, he experiments with a great variety of perspectives, close-ups and panoramic views.
The polder windmill depicted here is the Oostzijdse Mill: built in 1874, it is among the most striking examples of this recurring motif. It stands along the Gein river, near the village of Abcoude, to the south of Amsterdam.
Our drawing shows the mill on an elevated, slightly curved horizon, causing its succinct silhouette to stand out against the open sky. The finest details of its sails and beams are depicted in extremely detailed clarity while the grassland in the foreground is only summarily sketched in – the laws of optics seem to have become inverted. The water surfaces of the Gein have been placed in a compositionally deliberate manner in order to balance out the expansiveness of the sky.
Mondrian's drawings are only rarely preliminary studies for paintings; instead, they are to be understood as independent creations of equal value. Occasionally, however, a drawing was followed by a painted version – in our case it was the painting "Oostzijdse Molen aan het Gein bij maanlicht" (at the Rijksmuseum Amsterdam since 2005), which was made the same year and is one of Mondrian's first nocturnes.



CHRISTO
Gabrowo 1935 – 2020 New York

2 THE WALL (PROJECT FOR A WRAPPED ROMAN WALL) PORTA PINCIANA DELLE MURA AURELIANE, VIA VITTORIO VENETO AND VILLA BORGHESE
1974

Bleistift, Kohle, Pastell, Stoff, Faden und Heftklammern, collagiert auf Karton auf Kunststoff. 56 x 71 cm. Unter Plexiglas gerahmt. Signiert und datiert 'Christo 1974' sowie mit Angaben zum Projekt beschriftet 'THE WALL (PROJECT FOR A WRAPPED ROMAN WALL) „PORTA PINCIANA" DELLE MURA AURELIANE, VIA VITTORIO VENETO AND VILLA BORGHESE'. – Mit leichten Altersspuren.

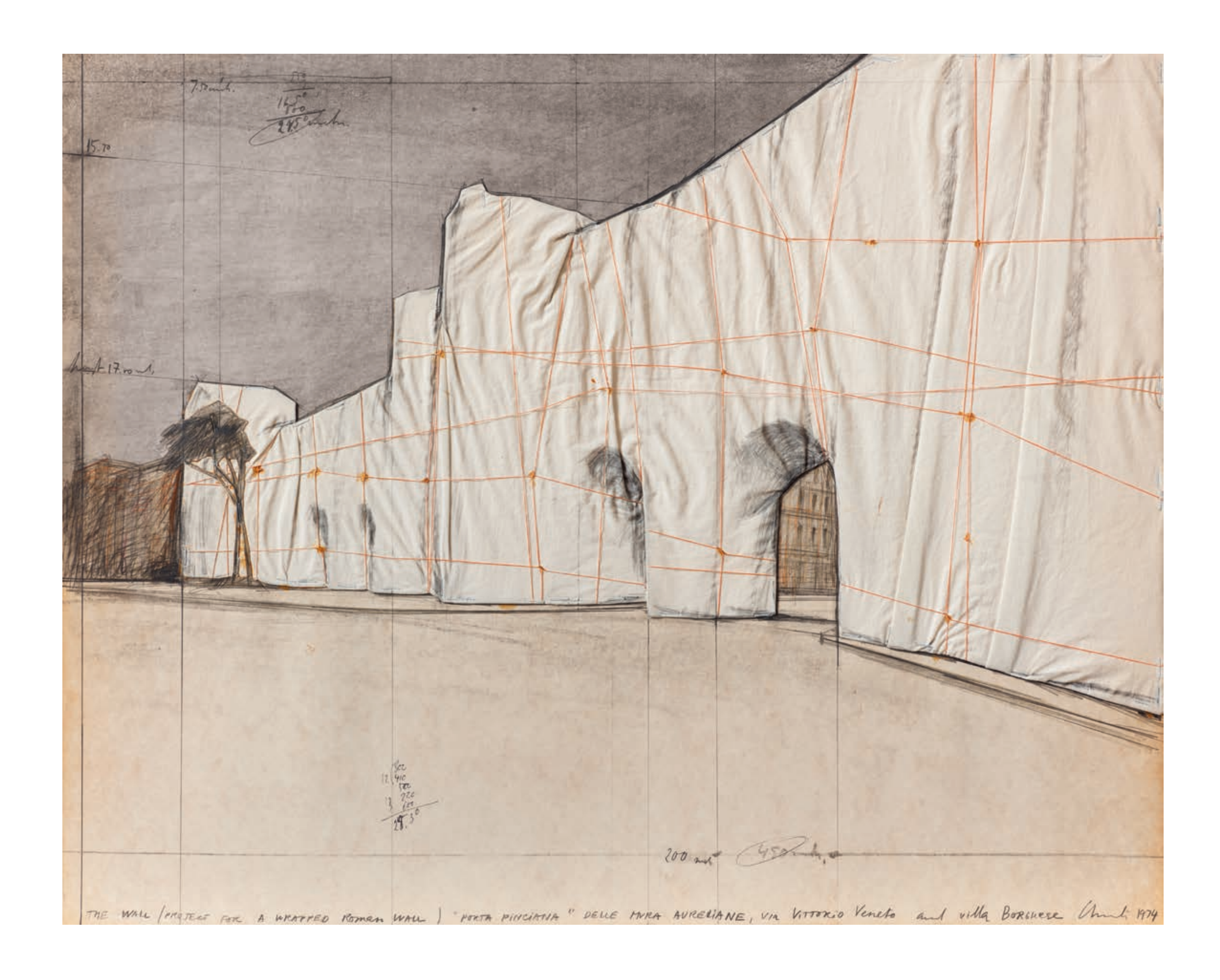
Pencil, charcoal, pastel, thread and staples, collaged on card on plastic. 56 x 71 cm. Framed under plexiglass. Signed and dated 'Christo 1974' and with details on the project inscribed 'THE WALL (PROJECT FOR A WRAPPED ROMAN WALL) "PORTA PINCIANA" DELLE MURA AURELIANE, VIA VITTORIO VENETO AND VILLA BORGHESE'. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Schweiz (um 1980); Privatsammlung, Hamburg

€ 30 000 – 40 000

„Anlaß für das Projekt an der Porta Pinciana bei Villa Borghese in Rom war eine Einladung zu der großen Ausstellung Contemporanea, die in dem unterirdischen Parkhaus der Villa Borghese stattfand. Die Mauer (Mura Aureliane) ist ein sehr charakteristisches römisches Bauwerk, das die Stadt Rom im Zentrum buchstäblich in zwei Hälften trennt. Christos Projekt bezog sich auf die Mauer-Sektion, die Porta Pinciana genannt wird und die sich zwischen Via Vittorio Veneto und Villa Borghese befindet. An dieser Stelle ist das Mauerwerk bis zu 15 m hoch. Autostraßen führen durch die Porta Pinciana hindurch und die Verhüllung bewirkte auch eine Verdunkelung dieser Durchgänge. Man erlebte beim Durchfahren den Wechsel von Hell-Dunkel besonders intensiv. Außerdem wirkte die leicht überzogene Stoffbahn sehr organisch und erinnerte an die Begegnung von Wasserfällen. Die Arbeit blieb 40 Tage lang während der Ausstellung Contemporanea vom Januar bis Februar bestehen." (Evelyn Weiss, Projekte in der Stadt 1961-1981, in: Christo, Projekte in der Stadt 1961-1981, Ausst.Kat. Museum Ludwig Köln, 1981, S.81).

"The reason for the project at the Porta Pinciana near Villa Borghese in Rome was an invitation to the large Contemporanea exhibition, which took place in the underground car park of Villa Borghese. The wall (Mura Aureliane) is a very characteristic Roman structure that literally divides the city of Rome into two halves in the center. Christo's project related to the section of the wall called Porta Pinciana, which is located between Via Vittorio Veneto and Villa Borghese. At this point, the masonry is up to 15 meters high. Car roads pass through the Porta Pinciana and the covering also had the effect of darkening these passages. The change from light to dark was particularly intense when driving through. In addition, the lightly covered fabric had a very organic effect and was reminiscent of waterfalls. The work remained in place for 40 days during the Contemporanea exhibition from January to February." (Evelyn Weiss, Projekte in der Stadt 1961-1981, in: Christo, Projekte in der Stadt 1961-1981, exhib.cat. Museum Ludwig Cologne, 1981, p.81).



RICHARD ARTSCHWAGER
Washington D.C. 1923 – 2013 Albany, New York

3 UPPER RIGHT CORNER PINCH
1969

Acryl auf Hartfaser in Metallrahmen. 69 x 84 cm. Auf der Rahmenrückseite signiert und datiert 'Artschwager 69'. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Acrylic on hardboard in metal frame. 69 x 84 cm. Signed and dated 'Artschwager 69' verso on frame backing. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Leo Castelli Gallery, New York; Galerie Rolf Ricke, Köln; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Nürnberg 2001 (Neues Museum), London 2001/2002 (Serpentine Gallery), Wien 2002 (Museum für angewandte Kunst), Richard Artschwager, Up and across, Ausst.Kat.Nr.26, S.81 mit Abb.
Köln 2000 (Museum Ludwig), Günter Umberg mit Bildern aus Kölner Sammlungen, Body of painting, Ausst.Kat. Nr.27, o.S. mit Abb.
Hamburg 1978 (Kunstverein), Aachen 1978/1979 (Neue Galerie Sammlung Ludwig), Germany, Zu Gast in Hamburg, Richard Artschwager, Ausst.Kat., o.S. mit Abb.
Köln 1969 (Galerie Rolf Ricke), Artschwager

€ 60 000 – 80 000



ARISTIDE MAILLOL
1861 – Banyuls-sur-Mer – 1944

4 BAIGNEUSE DEBOUT (FEMME DEBOUT), ZWEITE FASSUNG
1902 oder früher

Bronze. Höhe 65,5 cm. Unbezeichnet. Lebzeitguss der Édition Vollard im Sandgussverfahren durch Florentin Godard, Paris, zwischen 1907 und 1937. – Mit dunkelbrauner Patina.

Mit einer Expertise von Ursel Berger, Berlin, vom 20. März 2025

Bronze. Height 65.5 cm. Unsigned. Lifetime cast by Édition Vollard, sand cast by Florentin Godard, Paris, executed between 1907 and 1937. – Dark brown patina.

With an expert report from Ursel Berger, Berlin, from 20 March 2025

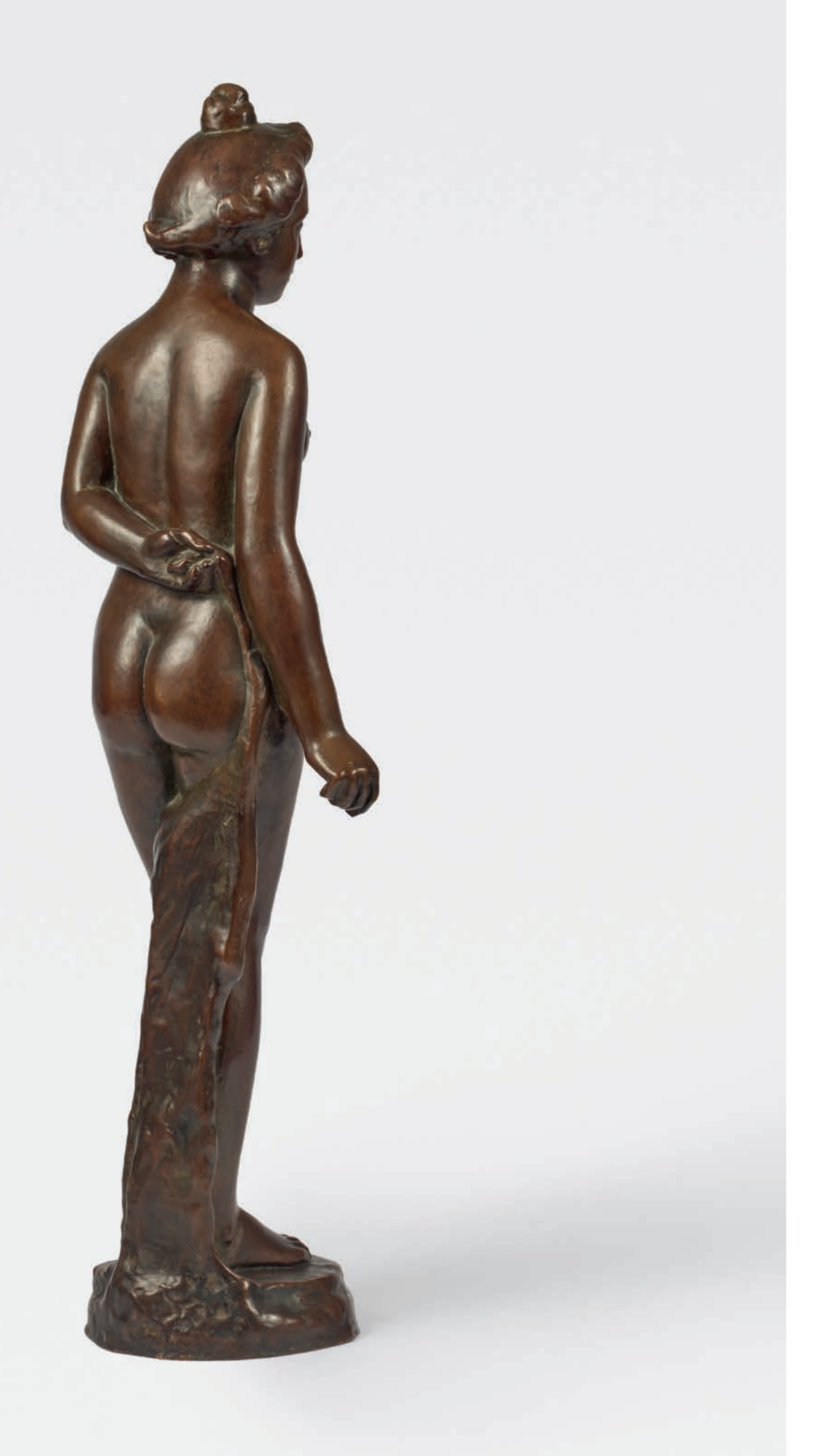
Provenienz *Provenance*
Privatsammlung USA; Privatsammlung Frankreich

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. Berlin/Lausanne/Bremen/Mannheim 1996/1997 (Georg-Kolbe-Museum/Musée cantonal des Beaux-Arts/Städtische Kunsthalle), Aristide Maillol, Kat. Nr. 34 mit ganzseitiger Farbabb. S. 92

Literatur *Literature*
Vgl. Ursel Berger, Les éditions Maillol d'Ambroise Vollard, in: Ursel Berger/Élisabeth Lebon, Maillol (re)découvert, Paris 2021, Kat. Nr. 3 mit ganzseitiger Farbabb. S. 77

€ 60 000 – 80 000







Brassaï, Un coin du bureau d'Ambroise Vollard avec des statuettes de Maillol, Picasso et Renoir, 1934, aus: Ursel Berger / Élisabeth Lebon, Maillol (re)découvert, Paris 2021, S. 42

Als bahnbrechend für die internationale Verbreitung der Plastiken von Aristide Maillol zu dessen Lebzeit gilt seine Zusammenarbeit mit dem renommierten Pariser Kunsthändler Ambroise Vollard (1866-1939). Vertraglich vereinbart, übertrug Maillol 1902 und 1905 Vollard das Recht, 22 seiner Skulpturen als Editionen herauszugeben. Zu den frühesten, zumeist in Bronze gegossenen Exemplaren, gehört außer der „Baigneuse debout" auch die „Femme à genoux" (Lot 152, Auktion Moderne Kunst Day Sale 1269, 31. Mai 2025).
Bei unserer Bronze handelt es sich um die variierte zweite Fassung der Figur, die sich durch den ausgestellten rechten Arm sowie den in dieselbe Richtung weisenden Kopf von der ersten Fassung unterscheidet und dadurch eine größere Lebendigkeit besitzt. Charakteristisch für Maillol sind die klassisch-ruhige Haltung der Figur und ihre ausgewogene Komposition mit einem Stand- und einem Spielbein. Bei Sammlern war die „Baigneuse debout" daher besonders beliebt.
Nach Ursel Berger handelt es sich bei dem vorliegenden Exemplar aufgrund der Art und Qualität der Ziselierung und Patinierung, der Wanddicke und des Sandgussverfahrens zweifellos um ein authentisches Werk der frühen Vollard-Edition, die Maillol auf Anregung Vollards nach dem Modell einer seiner ersten Holzskulpturen schuf. Gegossen wurde sie sehr wahrscheinlich von Florentin Godard, Paris, dem wichtigsten Gießer der Vollard-Maillol-Editionen, dessen Güsse meist keinen Gießerstempel aufweisen. Weitere Exemplare befinden sich u.a. im Musée Rodin, Paris; in der Kunsthalle Bremen; im Museum Ludwig, Köln; im Museum of Art, Baltimore und im Museum of Art, Philadelphia.

His collaboration with the renowned Parisian art dealer Ambroise Vollard (1866-1939) is considered groundbreaking for the international distribution of Aristide Maillol's sculptures during his lifetime. In 1902 and 1905, Maillol contractually granted Vollard the right to publish 22 of his sculptures as editions. The earliest examples, mostly cast in bronze, include the "Baigneuse debout" and the "Femme à genoux" (lot 152, Modern Art Day Sale 1269, 31.5.2025).
Our bronze is the modified second version of the figure, which differs from the first version in that the right arm is extended and the head is pointing in the same direction, giving it greater vitality. Characteristic of Maillol's work are the figure's classically calm pose and its balanced composition with a supporting leg and a free leg. The "Baigneuse debout" was therefore particularly popular with collectors.
According to Ursel Berger, the character and quality of the chasing and patination, the wall thickness and the sand casting process mean that the present example is undoubtedly an authentic work from the early Vollard edition, which Maillol created at Vollard's suggestion based on the model of one of his first wooden sculptures. It was most probably cast by Florentin Godard, Paris, the most important founder of the Vollard-Maillol editions, whose casts usually do not bear a foundry mark. Other examples can be found in the following museums, amongst others: Musée Rodin, Paris; Kunsthalle Bremen; Museum Ludwig, Cologne; Museum of Art, Baltimore; Museum of Art, Philadelphia.

LOVIS CORINTH
Tapiau (Ostpreußen) 1858 – 1925 Zandvoort (Holland)

5 MÄDCHENKOPF IM KISSEN
1898

Öl auf Leinwand. 44,5 x 55 cm. Gerahmt. Oben rechts signiert 'LOVIS CORINTH'.

Oil on canvas. 44.5 x 55 cm. Framed. Signed upper right 'LOVIS CORINTH'.

Provenienz *Provenance*
Frl. A. Weeber, München; Graphisches Kabinett, Bremen; Privatbesitz Bremen; Auktion Villa Grisebach, Berlin, 24.11.1989, Lot 12; Auktion Christie's, London, German and Austrian Art, 9.10.1997, Lot 132; Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Lovis Corinth. Ausstellung von Gemälden und Aquarellen zu seinem Gedächtnis, Berlin, Nationalgalerie, 30.1. – Ende April 1926, Nr. 57

Literatur *Literature*
Charlotte Berend-Corinth: Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis. München 1992, S. 77, Nr. 158, Abb. S. 383.

€ 70 000

Aus der Münchner Schaffenszeit Lovis Corinths stammt dieses ungewöhnliche, charmante Mädchenbildnis. Dasselbe junge, dunkelhaarige Modell ist auch auf zwei im selben Jahr entstandenen kleinen Bildnissen zu sehen, hier als Ganzfigur stehend vor dem zerwühlten Bett: „Das traurige Mädchen" (Berend-Corinth 155), deren trauernde, das Gesicht verbergende Geste nur als Vorwand für die weitgehende Enthüllung ihres nackten Körpers dient, und „Das lustige Mädchen" (Berend-Corinth 157), das sie lachend und nur notdürftig in ein Laken gehüllt zeigt.
Eingeschmiegt zwischen Kissen und Decke lächelt das Mädchen in dem hier angebotenen Gemälde den Betrachter direkt in ungekünstelter Fröhlichkeit an. Nur ihr Kopf mit dem lockigen Haarschopf und der unter dem Kinn gebundenen Spitzenhaube sowie die Finger ihrer linken Hand sind sichtbar, der übrige Körper bleibt unter dem voluminösen Deckbett verborgen. Die Intimität der Situation wird durch den engen Bildausschnitt und die gemalte querovale Rahmung noch unterstrichen. Der Betrachter kann sich als direkter Adressat ihres Lächelns ansehen, spürt aber zugleich die spielerische, erotisch aufgeladene Beziehung zwischen Maler und Modell.

This exceptional, charming likeness of a girl comes from the Munich period of Lovis Corinth's œuvre. The same young, dark-haired model can also be seen in two small likenesses created in the same year: once as a full-length figure standing in front of a dishevelled bed in "Das traurige Mädchen" (Berend-Corinth 155), whose mournful gesture of covering her face only serves as a pretext for largely revealing her nude body, and once as "Das lustige Mädchen" (Berend-Corinth 157), which shows her laughing and only scantily covered by a sheet.
Nestled between the pillow and blanket, the girl smiles directly at the viewer with an unaffected cheerfulness in the painting offered here. Only her head, with its curly shock of hair and the lace bonnet tied beneath her chin, and the fingers of her left hand are visible; the rest of her body remains hidden under the voluminous covers. The intimacy of the situation is further underscored through the narrowly cropped view and the horizontal oval of the painted frame. The viewer is simultaneously offered a direct smile from the subject but also a sense of the playful, erotically charged relationship taking place between painter and model.



HEINRICH CAMPENDONK
Krefeld 1889 – 1957 Amsterdam

6 KOMPOSITION MIT 2 FIGUREN
Um 1912

Aquarell und Gouache über Bleistift-vorzeichnung auf Papier. 43,5 x 72 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig unten rechts mit dem Stempel „NACHLASS HEINRICH CAMPENDONK" und von Edith Campendonk handschriftlich undeutlich bezeichnet „Lc A 26c" und signiert. – In sehr schöner, farbfrischer Erhaltung.

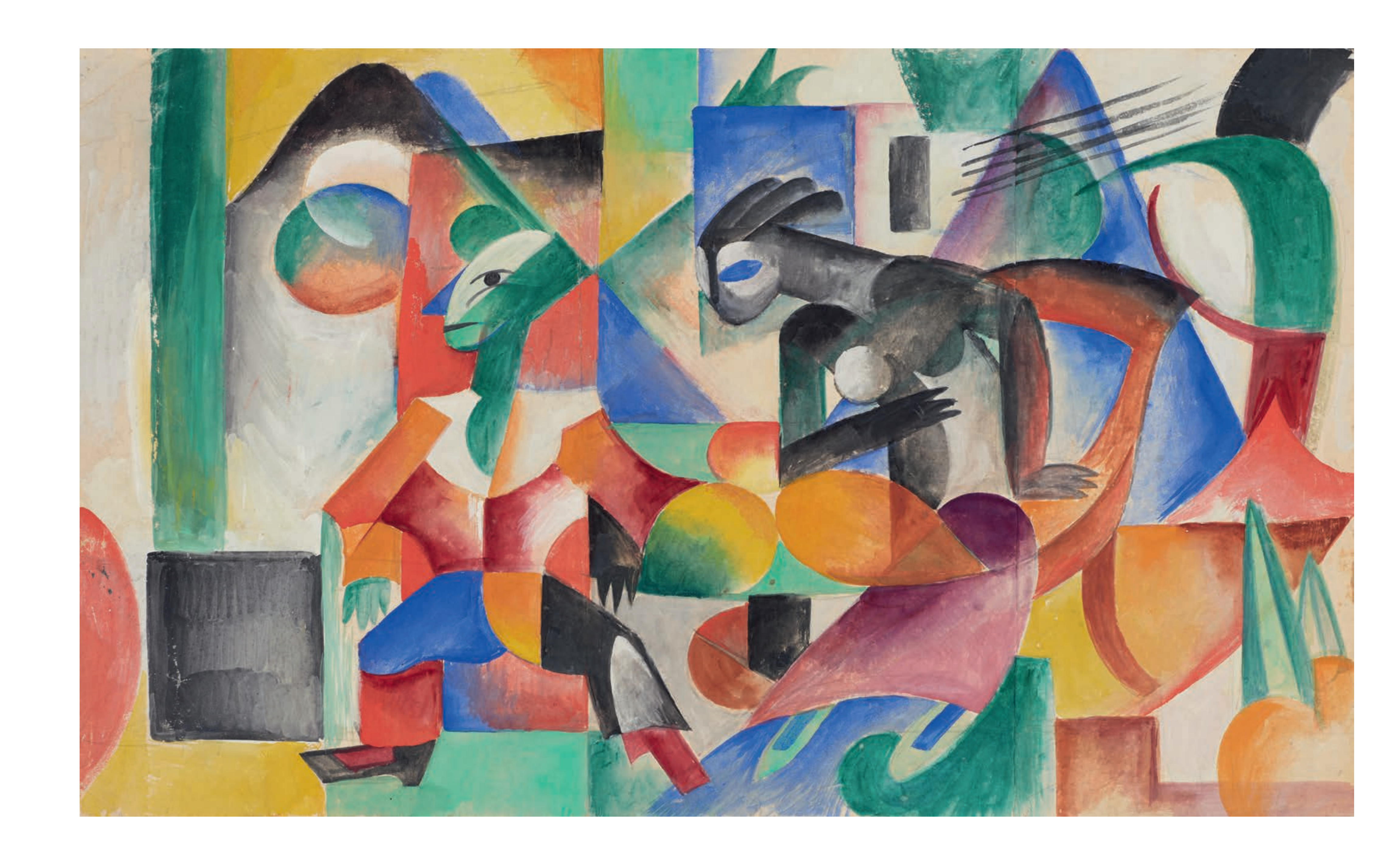
Firmenich 153

Watercolour and gouache over preparatory pencil drawing on paper. 43.5 x 72 cm. Framed under glass. Unsigned. Stamped "NACHLASS HEINRICH CAMPENDONK" verso lower right and with indistinct handwritten inscription by Edith Campendonk "Lc A 26c" and her signature. – Fine, colour-fresh condition.

Provenienz *Provenance*
Nachlass des Künstlers; seitdem im Besitz der Familie Campendonk

Ausstellungen *Exhibitions*
Düsseldorf 1972 (Kunsthalle), Heinrich Campendonk. Gemälde, Aquarelle, Hinterglasbilder, Grafik, Kat. Nr. 9; Bonn 1973 (Städtisches Kunstmuseum), Heinrich Campendonk. Gemälde, Aquarelle, Hinterglasbilder, Grafik, Kat. Nr. 9; Bonn 1995 (August Macke Haus), Kleine Fluchten. Exotik im Rheinischen Expressionismus, S. 145; Bonn 2013 (Kunstmuseum), Ein expressionistischer Sommer. Bonn 1913, o.Kat. Nr., mit Farbabb. S. 30; Dauerleihgabe Museum Penzberg, Sammlung Campendonk 2016-2025

€ 220 000 – 240 000



Die bedeutende „Komposition mit 2 Figuren“ entstand in der wichtigsten, stilbildenden Schaffensphase Heinrich Campendonks. Ab 1911 ist er Mitglied der Gruppe „Blauer Reiter“ und lässt sich neben Franz Marc, August und Helmuth Macke im bayerischen Sindelsdorf nieder. Die künstlerische Gemeinschaft und der Austausch mit dem in München weilenden Kandinsky sorgen für wegweisende Impulse, die Campendonk in einen eigenständigen, unverkennbaren Stil umsetzt. Steht das Jahr 1911 noch unter dem Einfluss des Expressionismus und den abstrakten, fließenden Formen Kandinskys, finden im darauffolgenden Jahr Vorbilder des Kubismus und Futurismus Eingang in sein Werk.
Der Sommer 1912 bringt eine Reihe farbintensiver Gouachen und Aquarelle hervor, die einen frühen Höhepunkt seiner Karriere markieren. In einem reinen, leuchtenden Kolorit stehen geometrische Formen – teils in kristalliner Kantigkeit, teils weich ausschwingend – in der Bildfläche nebeneinander, überlagern und überschneiden sich. Motive des Landlebens und der Natur, aber auch des Zirkus und Theaters verarbeitet der Künstler in lyrischen, äußerst kraftvollen Werken. Die „Komposition mit 2 Figuren“ ist in ihrer lichten Farbigkeit, der rhythmischen Durchgliederung des Bildraumes und der Expressivität der dargestellten Figuren ein besonders schönes Beispiel. Stilistisch, farblich und motivisch nimmt diese Werkgruppe bereits die reifen Ölgemälde und Gouachen vorweg, die Campendonk im Jahr 1913 schaffen wird.
„Die Worte Campendonks, [...] er strebe nach 'Formen, befreit von allem Nebensächlichen, um das Notwendige stark zu sagen. Die höchste Knappheit der Mittel um der höchsten Ziele willen' scheinen hier endlich bildnerisch verwirklicht zu sein.“ (Andrea Firmenich, in: Ausst. Kat. Heinrich Campendonk. Ein Maler des Blauen Reiter, Krefeld 1989, S. 82)

Heinrich Campendonk created his important “Komposition mit 2 Figuren” during the most significant and stylistically formative phase of his oeuvre. He became a member of the group “Blauer Reiter” in 1911 and moved to the Bavarian village of Sindelsdorf along with Franz Marc as well as August and Helmuth Macke. The artistic community and the dialogue with Kandinsky, who was in Munich, provided pioneering impulses that Campendonk converted into an independent, unmistakable style. While expressionism and Kandinsky's abstract, fluid forms were still influential in 1911, the following year saw the introduction of cubist and futurist models into his work.
The summer of 1912 produced a number of boldly colourful gouaches and watercolours that mark an early highlight in his career. Realised in a pure and luminous palette, their geometric forms – some displaying crystalline angularity and others gentle, convex curves – stand beside one another, cover each other up and overlap on the picture plane. The artist develops motifs from rural life and nature, but also the circus and theatre, into lyrical and extremely powerful works. The “Komposition mit 2 Figuren” is a particularly fine example with its bright palette, rhythmically structured arrangement of pictorial space and the expressiveness of the depicted figures. In terms of style, colour and motif, this group of works already prefigures the mature oil paintings and gouaches Campendonk would create in 1913.

"Campendonk's statement [...] [that] he is striving for 'forms freed from every incidental element in order to powerfully say what is needed. The scantiest of means for the sake of the highest aims', seems to have finally been artistically realised here" (Andrea Firmenich, in: exh. cat. Heinrich Campendonk. Ein Maler des Blauen Reiter, Krefeld 1989, p. 82).



PAUL ADOLF SEEHAUS
Bonn 1891 – 1919 Hamburg

7 BLICK IN EBENE
1918

Aquarell und Gouache auf Zeichenkarton. 24,2 x 39,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links mit Tusche signiert und datiert 'Seehaus 18'. – In farbfrischer Erhaltung, mit minimalem Farbabrieb.

Rave II, 35; Dering A 66

Watercolour and gouache on drawing card. 24.2 x 39.2 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Seehaus 18' lower left in India ink. – In fine condition with fresh colours, with minimal paint abrasion.

Provenienz *Provenance*
Marie Louise Stadler, geb. Lehmann, verw. Koppel (1887-1973), Köln; Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (1951); 1951 Ankauf durch das Städtische Kunstmuseum Bonn (Inv. Nr. 207); 2023 an die Erben nach Marie Louise Stadler restituiert

Ausstellungen *Exhibitions*
Bonn 1952 (Städtisches Kunstmuseum), Bonn und der Rheinische Expressionismus, Kat. Nr. 80; Bonn 1961 (Haus der Städtischen Kunstsammlungen), Handzeichnungen, Aquarelle und Druckgraphik. Neuerwerbungen seit 1949, Kat. Nr. 51; Hannover 1978/1979 (Kestner Gesellschaft), August Macke und die rheinischen Expressionisten aus dem Städtischen Kunstmuseum Bonn, Kat. Nr. 214; Bonn/Krefeld/Wuppertal 1979 (Städtisches Kunstmuseum/Kaiser Wilhelm Museum/Von der Heydt-Museum), Die Rheinischen Expressionisten – August Macke und seine Malerfreunde, Kat. Nr. 475; Bonn 1982 (Städtisches Kunstmuseum Bonn im Haus an der Redoute, Bonn-Bad Godesberg), Paul Adolf Seehaus 1891-1919, Kat. Nr. 39; Bonn 2004 (August Macke-Haus), Paul Adolf Seehaus 1891-1919. Leben und Werk, mit Farbabb. S. 106

Literatur *Literature*
Paul Erich Küppers, Der Kubismus. Ein künstlerisches Formproblem unserer Zeit, Leipzig 1920, o. S.; Paul Westheim (Hg.), Künstlerbekenntnisse, Berlin 1924, Abb. 168; Karl Ertel, Paul Adolf Seehaus, Recklinghausen 1968, S. 50

€ 40 000



In einem leuchtenden Farbklang aus Grün-, Blau-, Rot- und Orangewerten entwickelte Seehaus für das Bild „Blick in Ebene“ eine kubistisch aufgefasste und weit abstrahierte Landschaft. Dargestellt sind zwei hoch aufragende Laubbäume, ein schmaler Kirchturm und eine sich nach rechts hin öffnende, weite Ebene mit dem ruhigen Fluss des Rheins. Die späte Gouache gehört zu den bildmäßig angelegten, bedeutenden Arbeiten von Seehaus, in denen er die Möglichkeiten einer reichen Farbpalette mit den kubistisch aufgesplitterten Formen kombinierte und zu einer stark rhythmisierten Landschaft gelangte. Zu der Vielzahl leuchtender Farbfelder gehören auch silbrige und goldene Elemente, die die Oberfläche schimmern lassen. Die Komposition „Blick in Ebene“ ist durch horizontale Farbbahnen gegliedert und erzeugt so eine bemerkenswerte Tiefenwirkung, die den Blick bis weit an den Horizont zieht.
Seehaus gehörte zum engeren Zirkel der „Rheinischen Expressionisten“ um August Macke, dem er seit 1910 freundschaftlich und künstlerisch eng verbunden war. Macke hatte den angehenden Kunsthistoriker 1913 in die gleichnamige Ausstellung im Bonner Kunstsalon Cohen geholt und ihm auch den Zugang zum Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin verschafft. Zum einschneidenden Erlebnis für Seehaus wurde 1912 die Sonderbundausstellung in Köln, die ihm die damals künstlerische Avantgarde, vor allem den Kubismus mit Werken von Picasso und Braque, näherbrachte.

In the luminous harmony of greens, blues, reds and oranges in his picture ‘Blick in Ebene’, Seehaus has developed a landscape that is cubist in conception and thoroughly abstracted. It depicts two soaring broad-leaved trees, a slender church tower and a wide plain that opens up to the right, where it contains the calmly flowing Rhine river. This late gouache is among those important works by Seehaus which are painting-like in conception and combine the possibilities of a rich palette of colours with a cubist fragmentation of forms to arrive at a highly rhythmic landscape. The numerous fields of luminous colours also include silver and golden elements that cause the surface to shimmer. Horizontal bands of colour structure the composition of ‘Blick in Ebene’, generating a remarkable sense of depth that draws the gaze of its viewers all the way back towards the horizon.
Seehaus belonged to the inner circle of the ‘Rhineland Expressionists’ gathered around August Macke, with whom he shared a close friendly and artistic bond from 1910. Macke had brought the art history student’s work into the exhibition shown under this name at the Kunstsalon Cohen in Bonn in 1913, and he also provided him with access to the Erster Deutscher Herbstsalon in Berlin. The Sonderbund exhibition in Cologne in 1912 became a decisive experience for Seehaus: it familiarised him with the artistic avant-garde of his time, particularly cubism, as it featured works by Picasso and Braque.



WILLIAM NELSON COPLEY
New York 1919 – 1996 Key West

8 INTOLERANCE
1982

Acryl auf Leinwand. 92 x 74 cm. Gerahmt. Signiert und datiert 'cply 82'. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Estate of William N. Copley, New York, registriert.

Acrylic on canvas. 92 x 74 cm. Framed. Signed and dated 'cply 82'. – Traces of studio and minor traces of age.

The present work is registered in the Estate of William N. Copley, New York.

Provenienz *Provenance*
Nolan/Eckman Gallery, New York (mit rückseitigem Aufkleber); Galerie Fred Jahn, München; Privatsammlung, Österreich; Galerie Zell am See, Schloss Rosenberg; Privatsammlung, Österreich

€ 80 000 – 100 000

With 'Intolerance', William N. Copley creates a scene that deals with the categories of gender, identity, and conformity in a way that is as playful as it is subversive. A vertically split figure is featured at the centre of the picture: The left half of the figure is a naked female body with blonde hair, the right half a male in a suit wearing a bowler hat – a typical motif from Copley's iconographic repertoire. With its stylised form, rounded limbs, and lack of individual facial features, the figure refers to cultural archetypes, which are ironically dismantled here.
The central figure is flanked by two further figures: A male body-half on the left and a female body-half on the right – each divided exactly along the edge of the picture. A repetition of the division increases the effect of the fragmented identity. The duplicated characters – a stiff man in a suit and a physically accentuated, naked female figure – illustrate the reduction of both genders to clichéd role models. At the same time, the repetition places the seriality of social patterns at the centre of the pictorial statement.
The rhythmic arrangement of the figures, combined with the ornamental wallpaper in the background and the wooden floorboards, emphasises the two-dimensional, artificial spatiality of the pictorial space, which has an almost theatrical effect. Copley himself compared his visual language to the principles of the Commedia dell'arte – a form of Italian impromptu theatre that spread throughout Europe from the 16th century and operated with fixed character types and masks. His figures also appear as stereotypical role characters: reduced, exaggerated, recognisable – and precisely for this reason – open to interpretation.
Copley's work combines the graphic clarity of American Pop Art with the symbolic complexity of European Surrealism. The seemingly naïve depiction is in fact highly reflective – his figures operate between dream, desire, and cultural role play. 'Intolerance' is an example of how Copley condenses these influences into an independent visual language.



STEPHAN BALKENHOL
Fritzlar/Hessen 1957

9 FRAU
1995

Lindenholz, teils farbig gefasst. Ca. 132 x 42 x 23 cm. Auf Holzsockel 105 x 67 x 50 cm. Gesamtmaß ca. Höhe 237 cm. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Lime wood, partly painted. Approx. 132 x 42 x 23 cm. On wooden base 105 x 67 x 50 cm. Total approx. 237 cm. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Achenbach Art Consulting, Düsseldorf (1995); Firmensammlung, Deutschland

€ 30 000 – 40 000



STEPHAN BALKENHOL
Fritzlar/Hessen 1957

10 AKTE
1993

3 Skulpturen: jeweils Wawa Holz, teils farbig gefasst. Ca. 150,5 x 24 x 25 cm, ca. 154 x 19 x 19,5 cm bzw. ca. 148 x 23,5 x 19,5 cm. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

3 sculptures: each wawa wood, partly painted. Approx. 150.5 x 24 x 25 cm, approx. 154 x 19 x 19.5 cm resp. approx. 148 x 23.5 x 19.5 cm. – With traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Achenbach Art Consulting, Düsseldorf (1996); Firmensammlung, Deutschland

€ 30 000 – 40 000

Die abgeflachten Köpfe dieser Figuren lassen an Karyatiden denken, antike Skulpturen, die als tragende Elemente zur Fassadengliederung der Architektur gehören.

The flattened heads of these figures are reminiscent of caryatids, ancient sculptures that are supporting elements in the facade structure of architecture.



ZDENĚK SÝKORA
1920 – Louny/Böhmen – 2011

11 LINIEN NR. 22
1982

Öl auf Leinwand. 150 x 150 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert und datiert 'Sykora 82'. Auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt 'Sykora 82 Zdeněk Sýkora, Nr.22, 1982' sowie mit Maßangaben. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv Lenka Sýkorová und Zdeněk Sýkora, Louny, registriert.

Oil on canvas. 150 x 150 cm. Framed. Signed and dated 'Sykora 82' verso on canvas. Signed, dated and titled 'Sykora 82 Zdeněk Sýkora, Nr.22, 1982' on stretcher and with dimensions. – Minor traces of age.

The present work is registered in the Lenka Sýkorová and Zdeněk Sýkora Archive, Louny.

Provenienz *Provenance*
Direkt vom Künstler erworben (1986); Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Bottrop 1986 (Quadrat Bottrop, Josef Albers Museum), Zdeněk Sýkora, Retrospektive, Ausst.Kat.Nr.37 (mit rückseitigem Aufkleber)

Literatur *Literature*
Zeitschrift Opus Musicum 2/2015, Brünn 2015, Abb. auf dem Cover der Zeitschrift
Lenka Sýkorová (Hg.), Zdeněk Sýkora, Interviews, Prag 2009, S.80 mit Farbabb. (dort betitelt: Linien Nr.22-399 Punkte)
Galerie Haupstadt Prag (Hg.), Zdeněk Sýkora, Retrospektive 1945-95, Ausst. Kat., Prag 1995, S.76 mit Farbabb. (dort betitelt: Linien Nr.22-399)
Tschechisches Museum der Künste Prag (Hg.), Josef Hlavacek, Die Poesie der Rationalität, Konstruktive Tendenzen in der tschechischen bildenden Kunst der 1960er Jahre, Prag 1993, Ausst.Kat., S.101 mit Abb.
Galerie Schoeller (Hg.), Erwin Steller, Faltblatt zur Ausstellung Konstruierte Unregelmässigkeit, Programmiertes Chaos, Fraktale Geometrie, Düsseldorf 1993, S.4 mit Abb. Nr.6 (dort betitelt: Nr.22)
Kunsthaus der Stadt Brünn (Hg.), Zdeněk Sýkora, Ausst.Kat., Brünn 1988, o.S. mit Abb. (dort betitelt: Linien Nr. 22 Nulllinien)

€ 180 000 – 230 000



Kreisformen und Punkte in unterschiedlicher Größe ziehen sich in vielfältigen Konstellationen über die Bildfläche der „Linien Nr. 22", dunkle Blau-, Grau- und Brauntöne dominieren, vereinzelt sind leuchtende Farben gesetzt.
Die seit 1973 entstehende, mit Hilfe des Computers konzipierte Werkreihe der Linienbilder ist die bekannteste im Oeuvre Zdeněk Sýkoras. Innerhalb dieser Gruppe gibt es auch Gemälde wie die „Linien Nr. 22", die in ihrer Motivik dem Begriff der Linie zu widersprechen scheinen, denn sie sind allein aus Kreisen bzw. Punkten zusammengesetzt. Doch folgen diese Werke den gleichen technischen und kompositorischen Prinzipien wie die „klassischen" Linienbilder.
Sýkora beginnt seine Laufbahn als naturalistischer Landschaftsmaler, in den 1950er Jahren verändern sich seine Landschafts- und Gartenbilder hin zu weitgehend abstrakten, flächigen Farbkompositionen. Um 1960 vollzieht sich dann der Schritt zur vollständigen Abstraktion in Form von geometrischen, objektiven Strukturen, die in den Linienbildern münden. Doch parallel dazu arbeitet der Künstler stets weiter an frei gemalten Landschaften. In den 1980er Jahren entstehen seine ebenfalls als Landschaften zu verstehenden intuitiven Fleckenbilder. Diese weisen enge Parallelen zu den Kreisformen beispielsweise der „Linien Nr. 22" auf: „Und auch in diesen späten 'Farblandschaften' lassen sich Ähnlichkeiten mit den Linienbildern konstatieren [...], in denen die mit Hilfe systematischer Berechnung gefundenen, exakt umrissenen konzentrischen Kreisformen mit den zwar rund geformten, jedoch unregelmäßigen verlaufenden, wie ausgefranst erscheinenden Farbflecken korrespondieren. So zeigt sich, dass es vielfältige Parallelen zwischen den Landschaftsbildern und den systematisch-abstrakten Kompositionen Zdeněk Sýkoras gibt." (Richard W. Gassen, in: Zdeněk Sýkora, Retrospektive, Ausst.Kat., Ludwigshafen 1995, S.15)



Abb.1: Zdeněk Sýkora and Lenka Sýkorová in studio, Louny, 1985, photo © Archive Lenka and Zdeněk Sýkoras Louny, Miroslav Kukla

Circular shapes and dots in different sizes stretch over the picture plane of 'Linien Nr. 22' in manifold constellations, hues of dark blue, shades of grey and brown are dominant with sporadic accents of vibrant colours.
The series of works of the line paintings, created since 1973 and designed with the help of computers, is the best known of Zdeněk Sýkora's oeuvre. Within this group of works, there are also paintings like 'Linien Nr. 22' that appear to contradict the term of the line with regards to its motifs as they solely consist of circles and dots. However, these works follow the same technical and compositional principles as the "classic" line paintings.
Sýkora began his career as a naturalistic landscape painter. During the 1950s, his landscape and garden paintings changed towards mostly abstract, two-dimensional colour compositions. Around 1960, he took the step towards complete abstraction in the form of geometric, objective structures which culminated in the line paintings.
At the same time, however, the artist continued to work on his free-style landscapes. During the 1980s, his intuitive blotch paintings, which can also be understood as landscapes, were created. These show close parallels to the circular shapes of the 'Linien Nr. 22', for example, 'and even in these late "colour landscapes", similarities with the line paintings can be observed [...] in which the precisely outlined concentric circular shapes found with the aid of systematic calculation correspond to the round, but irregularly positioned, seemingly frayed dots of colour. This demonstrates that there are various parallels between the landscape paintings and the systematically abstract compositions of Zdeněk Sýkora. (Richard W. Gassen, in: Zdeněk Sýkora, Retrospektive, (exhib.cat.Ludwigshafen 1995, p.15)



Abb. 2: Exhibition Zdeněk Sýkora in Josef Albers Museum Bottrop, 1986, photo © ALZS Louny, Hans-Peter Keller

MAX ERNST
Brühl 1891 – 1976 Paris

12 ALTES SEMESTER
Um 1912

Öl auf Karton. 27,1 x 24,4 cm. Gerahmt. Unten rechts rosafarben monogrammiert 'ME' (ligiert), unten links betitelt 'ALTES SEMESTER'. Rückseitig von fremder Hand mit Tusche bezeichnet 'Original von Max Ernst, Bonn SS 1912'. – In farbfrischer Erhaltung, mit unauffälligen Randmängeln.

Spies/Metken 60

Oil on card. 27.1 x 24.4 cm. Framed. Monogrammed 'ME' (joined) in pink lower right, titled 'ALTES SEMESTER' lower left. Inscribed 'Original von Max Ernst, Bonn SS 1912' verso in India ink by an unknown hand. – In fine condition with fresh colours, insconspicuous marginal defects.

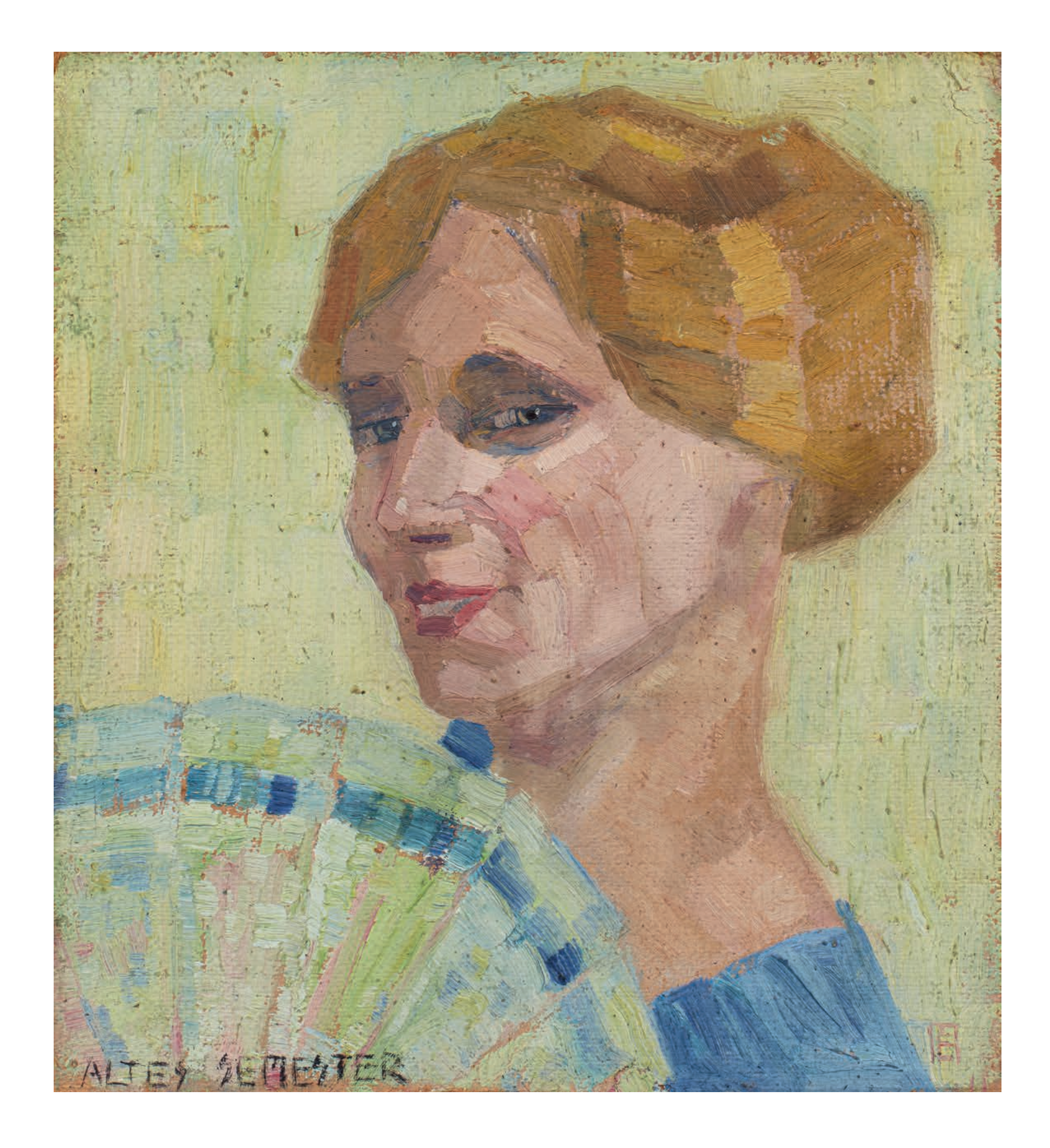
Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Brühl; Kunstarchiv Wilhelm F. Arntz, Haag; Kunsthaus Lempertz, Auktion 532, 3.5.1973, Lot 205; Privatsammlung Baden-Württemberg

Literatur *Literature*
Ina Ewers-Schultz, Rendezvous bei August Macke: Robert Delaunay – Guillaume Apollinaire – Max Ernst 2003, Ausst. Kat. August Macke-Haus Bonn 1913, S. 186f.

€ 50 000 – 70 000

Mit dem Gemälde „Altes Semester" kommt ein frühes Werk von Max Ernst zum Aufruf. Dargestellt ist eine junge Frau, deren schmales Gesicht Ernst mit hellem Grün, Blau, Rosé und Ocker kontrastreich modellierte. Abgesehen von der lichten Farbwahl verrät auch der sichtbare, pastose Farbauftrag die Kenntnis der rheinischen Expressionisten, vor allem die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Schaffen August Mackes. Max Ernst war als Student an der Universität Bonn in den Fächern Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte eingeschrieben, als er 1911 den vier Jahre älteren August Macke in Bonn kennenlernte. Wie Patrick Blümel schreibt, war „die künstlerische Entwicklung von Max Ernst vor dem Ersten Weltkrieg […] insbesondere durch die enge Freundschaft zu Macke geprägt" (Max Ernst und die Zeit um den Ersten Weltkrieg, Ausst. Kat. Brühl 2014, S. 57). In Orientierung an den nahsichtigen, farbintensiven Porträts von Macke zeichnete sich ab 1912 in Ernsts Schaffen eine deutliche Akzentverschiebung ab. So rückte er die blonde Frau nah an den unteren Bildrand und trug die Farben mit breitem Pinsel auf. Max Ernst war aber schon zu seiner Studienzeit ein experimentierfreudiger Künstler, der die aktuellen expressionistischen Bildmittel nicht einfach kopierte, sondern dazu verwandte, ein farblich höchst eigenwilliges
Porträt einer Frau zu schaffen, die mit einladendem Blick und Fächer mit dem Betrachter kokettiert. In der rheinischen Kunstszene nahm Macke eine Schlüsselrolle ein, indem er gleichgesinnte Künstler um sich scharte, in deren Reihen er auch den jungen Ernst aufnahm.

With the painting "Altes Semester", an extremely early work by Max Ernst is offered for auction. It depicts a young woman whose slender face has been modelled by Ernst in contrasting tones of light green, blue, pink and ochre. Besides the luminous selection of colours, the visible impasto of the brushwork also reveals his familiarity with the Rhineland expressionists, particularly his artistic engagement with the work of August Macke.
Max Ernst was enrolled at the University of Bonn and studying German literature, philosophy and art history when he met August Macke, who was four years older than him, in Bonn in 1911. As Patrick Blümel writes, "the artistic development of Max Ernst prior to the First World War" was "particularly strongly shaped through his close friendship with Macke" (Max Ernst und die Zeit um den Ersten Weltkrieg, exh. cat. Brühl 2014, p. 57). Based on Macke's close-up, boldly colourful portraits, a clear shift of emphasis begins to reveal itself in Ernst's work from 1912. He has pushed the blonde woman up close to the lower edge of the picture and applied the paint with a broad brush. But Max Ernst was already a very experimental artist while still a student and, instead of just copying the current expressionist pictorial devices, he uses them to create a female portrait that is highly individual in its use of colour and whose sitter flirts with the viewer with her inviting gaze and fan. Macke played a key role in the Rhineland art scene by gathering a group of like-minded artists around himself, and the young Max Ernst was among those he accepted into its ranks.



MAX LIEBERMANN
1847 – Berlin – 1935

13 **SPAZIERGÄNGER IM TIERGARTEN**
1925-1927

Öl auf Leinwand. 40,5 x 50,5 cm. Gerahmt. Unten links braun signiert 'M Liebermann'. – In guter, farbfrischer Erhaltung.

Eberle 1925/23

Oil on canvas. 40.5 x 50.5 cm. Framed. Signed 'M Liebermann' in brown lower left. – In fine condition with fresh colours.

Provenienz *Provenance*
Direkt beim Künstler 1932 erworben durch Dr. Hugo Bayer, Tel Aviv; Sammlung Danizdowski, Tel Aviv, von Vorgenanntem 1949 erworben; Kunsthaus Bühler, Stuttgart, 1974 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett); Privatsammlung Stuttgart; Privatsammlung Berlin; Kunsthaus Bühler, Stuttgart, 2012; Privatbesitz Nordrhein-Westfalen/ Belgien

Literatur *Literature*
Weltkunst, Jg. XLIV, Heft 8, 15.4.1974, Abb. S. 598; Holly Prentiss Richardson, Landscape in the work of Max Liebermann, Vol. I-III, Phil. Diss. Brown University, Ann Arbor 1991, Vol. II, S. 256, Nr. 733

€ 300 000 – 400 000

Die Spazierwege, Spielplätze und Alleen des Berliner Tiergartens mit ihren Flaneuren, spielenden Kindern, Reitern und Fuhrwerken sind für Max Liebermann in den Jahren 1925 bis 1927 eine reiche Inspirationsquelle. Neben der Blumenfülle seines eigenen Gartens am Wannsee findet er in der Vegetation und den Besucherscharen des Tiergartens seine geliebten Motive.
Unser Werk ist ein besonders schönes, lichtdurchflutetes Beispiel dieser Parkansichten. In delikaten Farbnuancen und Lichtreflexen schildert der Maler einen warmen Frühsommertag. Von Bäumen flankiert führt ein sonnenbeschienener Weg in den Bildraum hinein. Unter dem Laubdach ist eine Gruppe von Spaziergängern auszumachen, das Licht taucht ihre helle Kleidung in gold- und rosafarbene Töne. Eine weitere Figurengruppe hat sich um eine Parkbank im vorderen rechten Bildbereich versammelt.
Trotz seines fortgeschrittenen Alters ist das impressionistische Spätwerk Liebermanns von einer ungebrochenen Frische und einer Leidenschaft für das Licht bestimmt. Mit lebhaft gesetzten Pinselstrichen fängt er die schemenhaft-flirrenden Figuren und die vielfältigen Grüntöne der Vegetation ein.
Im Unterschied zu anderen Tiergartenmotiven, in denen durch die Fülle der dargestellten Personen und Fahrzeuge die Gegenwart der Großstadt deutlich spürbar bleibt, ist dieses Werk von einer ruhigen, weltabgewandten Stimmung geprägt. Die scheinbar freie Natur in ihrer ganzen Fülle wird in bester impressionistischer Manier zum Hauptdarsteller der Szenerie erhoben.

The flâneurs, playing children, riders and carriages of the paths, playgrounds and avenues of Berlin's Tiergarten provided a rich source of inspiration for Max Liebermann from 1925 to 1927. In addition to the abundant flowers of his own garden on Wannsee, he found his beloved motifs in the Tiergarten's vegetation and crowds of visitors.
Our work is a particularly beautiful, luminous example of these park views. In delicate nuances of colour and reflected light, the painter presents a warm, early-summer day. Flanked by trees, a sunlit path leads into the depicted space. Beneath the canopy of leaves, we can identify a group of strollers, whose bright clothing is immersed in tones of gold and pink by the light. Another group of figures has gathered round a park bench in the front right corner of the picture.
In spite of Liebermann's advanced age, his impressionist late work is defined by an unflagging vibrancy and a passion for light. He has used lively brushstrokes to capture the sketchy, shimmering figures and the vegetation's diverse shades of green.
In contrast to other motifs from the Tiergarten, in which the abundance of depicted people and vehicles make the presence of a major city directly palpable, this work is defined by a calm, unworldly atmosphere. In the best impressionist manner a seemingly free nature, with all its luxuriance, is elevated to become the main protagonist of the scene.



AUGUST GAUL:

20 Bronzen aus der Sammlung Cassirer

Paul Cassirer, eine der schillerndsten Kunsthändlerpersönlichkeiten seiner Zeit, verändert mit Sachverstand, Stilsicherheit und avantgardistischem Geschmack die Kunstlandschaft im wilhelminischen Deutschland. Sein Salon ist legendär, die Kunstgalerie von dem jungen Henry van de Velde eingerichtet – er betreut und berät die hochkarätigen Sammlungen in Berlin zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Paul Cassirer bietet dem französischen wie dem deutschen Impressionismus eine Bühne. Den Tierbildhauer August Gaul, der u.a. in Berlin im öffentlichen Raum vertreten ist, hat er exklusiv unter Vertrag. Kunsthändler und Künstler verbindet darüber hinaus eine enge Freundschaft. Wie Roland Dorn es formuliert, bedeuten diese Bande für eine ganze Bildhauergeneration eine Wandlung ihrer Rahmenbedingungen innerhalb von zwei Jahrzehnten:
„Gaulchen mit seinen munteren Tierchen, die Paulchen bei seiner vermögenden Kundschaft unterzubringen wußte. Zu des Kaisers ehernem Antlitz mit der bis ins letzte Härchen zu Höherem strebenden Barttracht hatten sich Bären und Gänse gesellt, ebenso Pinguine und Fischotter, die eigentlich nur – und dies allein aus der Form heraus – zu spielen, zu schnattern und von Wasser zu triefen vermochten. Ein Bewußtsein für die Essenz plastischer Form war im Entstehen […].“ (Roland Dorn, „Paulchen und Gaulchen“. Ponderabilien zu August Gauls Liaison mit dem Kunstsalon Paul Cassirer, in: Ursel Berger (Hg.), Der Tierbildhauer August Gaul, Berlin 1999, S. 74 f.)
Unter anderem seinem Bruder Dr. Alfred Cassirer vermittelt der Galerist zahlreiche Tierfiguren Gauls. Der deutsche Kunstkritiker Karl Scheffler erwähnt in seiner Beschreibung dieser qualitätvollen Kunstsammlung Alfred Cassirers im Journal „Kunst und Künstler“ allein zehn Kleinplastiken von August Gaul: „mit Ausnahme eines reizenden Bronzeköpfchens der Tochter [die dreijährige Eva] gehören alle August Gaul. Er ist vertreten mit […] einer stehenden Löwin, stehenden Bären, einem sichernden Reh, einer Hühnergruppe, einer Pinguinengruppe, zwei Enten und mit der ganzen sogenannten 'Eselei'. […] Auch hier erweist sich Gaul als ein Meister, der unter Kunstwerken jeder Art und jeder Güte seinen Rang behauptet, als ein Meister […] unter Meistern.“ (Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, Berlin 1930, S. 460)
Nach Alfred Cassirers frühem Tod 1932 werden seine Sammlungen von einer Nachlassverwaltung betreut. Seine Teppichsammlung gelangt in das Berliner Museum für Islamische Kunst. Während der NS-Zeit überstehen andere Kunstwerke wie die Werke August Gauls den Krieg und werden den Erben nachher zurückgegeben. Unter anderem gelangen die Tierbronzen Gauls in die Sammlung von Alfreds Tochter Eva Cassirer (1920-2009), die in London Philosophie und in den USA Astronomie studiert hatte und über das Thema „Concept of Time“ promoviert wurde. Für ihr Engagement in der Rettung verfolgter jüdischer Mitmenschen während der NS-Zeit wurde Eva Cassirer posthum von Yad Vashem als „Gerechte unter den Völkern“ geehrt.
Die hier angebotenen Bronzen von August Gaul entstammen dieser prominenten Provenienz und sind nicht nur Zeugnis einer tiefen Freundschaft von Künstler und Kunsthändler, sondern vermitteln auch einen Eindruck großbürgerlicher Sammlungszusammenhänge.



Paul Cassirer was one of the most colourful figures in the art market of his time, and he changed the artistic landscape of Wilhelmine Germany with his expertise, stylistic assurance and avant-garde taste. His salon was legendary, and his gallery's interior was designed by the young Henry van de Velde – he served the exquisite collections of early 20th-century Berlin as a manager and adviser. Paul Cassirer provided a platform for French as well as German impressionism. He had an exclusive contract with the animal sculptor August Gaul, whose work can be seen in public spaces in Berlin, among other places. Beyond this, a close friendship united art dealer and artist. In the words of Roland Dorn these bonds meant that, within two decades, the circumstances surrounding the work of a whole generation of sculptors were transformed:
"Little Gaul with his cheerful animals, which Little Paul knew how to find a home among his wealthy clients. The emperor's steely countenance, with its styled beard where every last little hair strives for something higher, was joined by bears and geese as well as penguins and otters who – based solely on their form – are actually only able to play, chatter and drip water. An awareness of the essence of sculptural form was emerging […]" (Roland Dorn, "Paulchen und Gaulchen". Ponderabilien zu August Gauls Liaison mit dem Kunstsalon Paul Cassirer, in: Ursel Berger (ed.), Der Tierbildhauer August Gaul, Berlin 1999, pp. 74 f.).
The gallerist's brother Dr Alfred Cassirer was among those whom he provided with numerous animal figures by Gaul. The German art critic Karl Scheffler's description of Alfred Cassirer's excellent art collection in the journal "Kunst und Künstler" mentions ten statuettes just by August Gaul: "with the exception of a charming little bronze head of his daughter [the three-year-old Eva] all belong to August Gaul. He is represented by […] a standing lioness, standing bears, an intently listening deer, a group of chickens, a group of penguins, two ducks and the entirety of the so-called 'Eselei'. […] Gaul also demonstrates himself to be a master here, confirming that among artworks of every kind and quality he ranks as a master […] among masters" (Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, vol. XXVII, Berlin 1930, p. 460).
Following Alfred Cassirer's early death in 1932, his collections were managed by the trustees of his estate. His collection of carpets made its way into Berlin's Museum für Islamische Kunst. During the Nazi period, other artworks – like August Gaul's works – survived the war and were then given back to his heirs. Gaul's animal bronzes were among the pieces that found their way into the collection of Alfred's daughter Eva Cassirer (1920-2009), who had studied philosophy in London and astronomy in the US, completing a doctoral thesis on the "Concept of Time". Yad Vashem posthumously honoured Eva Cassirer as one of the "Righteous among the Nations" for her active commitment in saving persecuted Jews during the Nazi period.
The provenance of the bronzes by August Gaul offered here is this prominent collection: these works are not just a testament to a deep friendship between artist and art dealer, they also convey a sense of the context of upper-class collections.



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

14 ORANG-UTAN
Um 1896

Bronze. Höhe 9,6 cm. Auf bossierten Marmorsockel (2,8 x 6 x 6 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe hinten signiert 'Gaul'. Lebzeitenguss. – Mit goldbrauner Patina.

Gabler 24

Bronze. Height 9.6 cm. Mounted on embossed marble base (2.8 x 6 x 6 cm). Signed 'Gaul' on back of jointly cast plinth. Lifetime cast. – Golden-brown patina.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca;
in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Literatur *Literature*
Vgl. u.a. Arthur Schulz, Deutsche Skulpturen der Neuzeit, Berlin 1900, Tafel 9; Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, Berlin 1930, S. 460

€ 4 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

15 BÄRENPETSCHAFT (BÄR AUF EINEM BAUMSTAMM)
1899

Bronze. Höhe 9,2 cm. Am Baumstamm vertikal signiert 'Gaul'. Wohl Lebzeitenguss. – Mit goldbrauner Patina. Partiell minimal berieben.

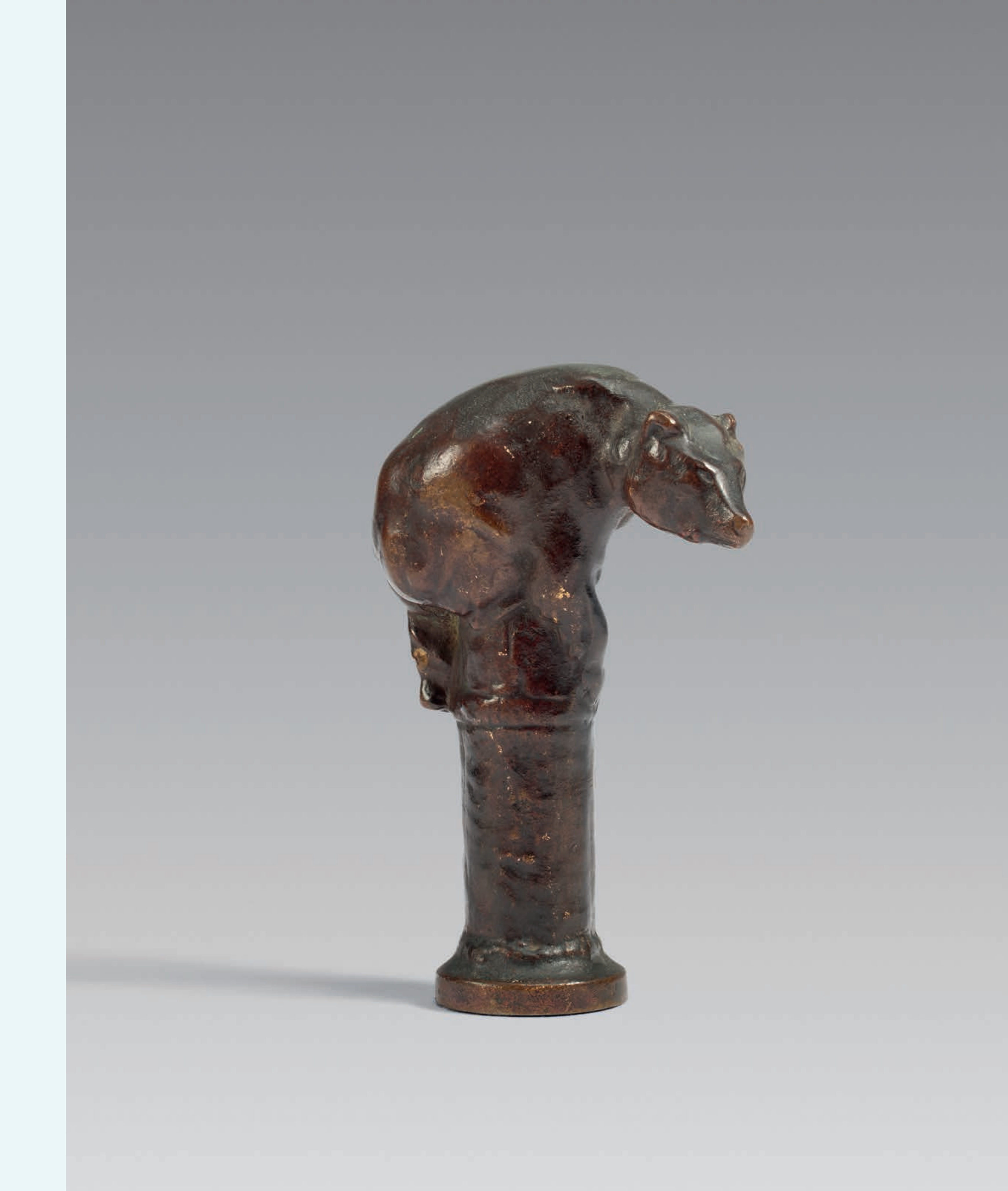
Gabler 54-2

Bronze. Height 9.2 cm. Vertically signed 'Gaul' on tree stump. Probably lifetime cast. – Golden-brown patina. Partly minimally rubbed.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca;
in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Darmstadt 1908, Hessische Landesausstellung für Freie und Angewandte Kunst

€ 3 500



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

16 DREI PINGUINE
1903/1911

Bronze. Höhe 18 cm. Auf grünen Marmorsockel (2,9 x 21,6 x 7 cm) montiert. An der Plinthe links signiert 'A. GAUL'. – Unter dem Sockel mit einem Transportaufkleber, darin mit den Angaben der Ausstellung „Berliner Secession“ und der Leihgeberin „Dr. E. Cassirer, Berlin“ versehen. Früher Nachlassguss. – Mit sehr schöner rötlichbrauner Patina. Der Sockel mittig gebrochen.

Gabler 107-2

Bronze. Height 18 cm. Mounted on a green marble base Marmorsockel (2.9 x 21.6 x 7 cm). Signed 'A. GAUL' left on the plinth. – Transport label under the plinth, thereon the details of the exhibition "Berliner Secession" and the lender "Dr. E. Cassirer, Berlin". Early estate cast. – Very fine reddish-brown patina. Base fractured in the centre.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca;
in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Berlin 1981 (Neuer Berliner Kunstverein), Berliner Secession, Kat. Nr. 93 (mit Abb., dieses Exemplar)

Literatur *Literature*
Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, Berlin 1930, S. 460

€ 12 000 – 15 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

17 DOPPELGRUPPE (STEHENDER SCHWAN PUTZT SICH)
1905

Bronze. Höhe 22,7 cm. Auf der Plinthe seitlich rechts signiert 'A. GAUL'. Seitlich an der Plinthe links mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN-FRIEDENAU" versehen. Früher Nachlassguss. – Mit mittelbrauner Patina.

Gabler 132 b

Bronze. Height 22.7 cm. Signed 'A. GAUL' on the right side of the plinth. Foundry mark "H. NOACK BERLIN-FRIEDENAU" on the side of the plinth to the left. Early estate cast. – Mid-brown patina.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca;
in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Berlin 1981 (Neuer Berliner Kunstverein), Berliner Secession, Kat. Nr. 95 („Entenpaar", mit Abb., wohl dieses Exemplar)

Literatur *Literature*
Vgl. u.a. Karl Scheffler, August Gaul gelegentlich seines fünfzigsten Geburtstages, in: Kunst und Künstler XVIII, 1920, S. 253 mit Abb.; Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, Berlin 1930, S. 460

€ 8 000 – 12 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

18 DREI FASANE
1908

Bronze. Höhe 14,9 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (5,5 x 23,9 x 8,1 cm) montiert. Auf der Plinthe vorne rechts signiert und datiert 'A. Gaul 1909'. – Unter dem Sockel mit einem Transportaufkleber, darauf mit den Angaben der Ausstellung „Berliner Secession" und der Leihgeberin „Dr. E. Cassirer, Berlin" versehen. Früher Lebzeitenguss. – Mit sehr schöner mittelbrauner Patina, die goldtauschierten Fasanenaugen etwas berieben.

Gabler 141

Bronze. Height 14.9 cm. Mounted on black marble base (5.5 x 23.9 x 8.1 cm). Signed and dated 'A. Gaul 1909' front right on the plinth. – Transport label under base, thereon details of the exhibition "Berliner Secession" and lender "Dr. E. Cassirer, Berlin". Early lifetime cast. – Very fine mid-brown patina, the gold-inlaid pheasant eyes somewhat rubbed.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin; Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca; in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Darmstadt 1908, Hessische Landesausstellung für Freie und Angewandte Kunst; Berlin 1909 (Galerie Paul Cassirer), XI. Jahrgang, 6. Ausstellung; Berlin 1909 (Akademie der Künste); Düsseldorf 1911, Große Kunstausstellung; Berlin 1981 (Neuer Berliner Kunstverein), Berliner Secession, Kat. Nr. 94 (mit Abb., dieses Exemplar)

Literatur *Literature*
Vgl. u.a. Die Kunst 18, 1908/1909, S. 93 mit Abb.; Emil Waldmann, August Gaul, Berlin 1919, mit Abb.; Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, Berlin 1930, S. 460

€ 10 000 – 12 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

19 **GEHENDER ESEL**
1911

Bronze. Höhe 10 cm. Auf schwarzen Marmorsockel montiert (2,5 x 12,5 x 5 cm). Auf der Plinthe vorne links signiert 'A. GAUL'. Esel 1 aus der 6 Motive umfassenden „Eselei". Lebzeitenguss. – Mit anthrazitfarbener Patina.

Gabler 158

Bronze. Height 10 cm. Mounted on black marble base (2.5 x 12.5 x 5 cm). Signed 'A. GAUL' on the plinth front left. Donkey 1 from the series "Eselei" comprising 6 motifs. Lifetime cast. – Anthracite-coloured patina.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin; Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca; in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Berlin 1911, Berliner Secession; Bremen 1912, Deutscher Künstlerbund; Leipzig 1912, Leipziger Jahresausstellung; Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul

Literatur *Literature*
U.a. Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, Berlin 1930, S. 460; Josephine Gabler, „Ein Meister unter Meistern" – August Gaul in den großen Privatsammlungen seiner Zeit, in: Ausst. Kat. Hamburg/Hamburg/Hanau 1999/2000, Der große Tierbildhauer August Gaul, S. 52 (dieses Ex.)

€ 5 000 – 7 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

20 TRABENDER ESEL
1911

Bronze. Höhe 11,7 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (2,7 x 12 x 5 cm) montiert. Auf der Plinthe rechts signiert 'A. GAUL'. Esel 2 aus der Folge von 6 Motiven der sogenannten „Eselei". Früher, vermutlich Lebzeitenguss. – Mit goldbrauner Patina. – Mit winziger Bereibung an der Mähne.

Gabler 159

Bronze. Height 11.7 cm. Mounted on black marble base (2.7 x 12 x 5 cm). Signed 'A. GAUL' on the right of plinth. Donkey 2 from the series of 6 motifs of the so-called "Eselei". Early, presumably lifetime cast. – Golden-brown patina. – Tiny abrasion on the mane.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca;
in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Berlin 1911, Berliner Secession; Bremen 1912, Deutscher Künstlerbund; Leipzig 1912, Leipziger Jahresausstellung; Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul

Literatur *Literature*
Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, Berlin 1930, S. 460; Josephine Gabler, „Ein Meister unter Meistern" – August Gaul in den großen Privatsammlungen seiner Zeit, in: Ausst. Kat. Hamburg/Hamburg/Hanau 1999/2000, Der große Tierbildhauer August Gaul, S. 52 (dieses Ex.)

€ 6 000 – 8 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

21 AUSSCHLAGENDER ESEL
1911

Bronze. Höhe 7 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (2,5 x 12,5 x 5 cm) montiert. Auf der Plinthe vorne rechts signiert 'A. GAUL'. Esel 3 aus der 6 Motive umfassenden Folge „Eselei". Lebzeitenguss. – Mit anthrazitfarbener Patina. – An den vorderen Fesseln gebrochen. Der Sockel teils an den Ecken minimal bestoßen.

Gabler 160-1

Bronze. Height 7 cm. Mounted on black marble base (2.5 x 12.5 x 5 cm). Signed 'A.GAUL' on plinth front right. Donkey 3 from the series "Eselei" comprising 6 motifs. Lifetime cast. – Anthracite-coloured patina. – Fracture to front fetlocks. Base corners partly chipped.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin; Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca; in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Berlin 1911, Berliner Secession; Bremen 1912, Deutscher Künstlerbund; Leipzig 1912, Leipziger Jahresausstellung; Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul

Literatur *Literature*
Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, Berlin 1930, S. 460; Josephine Gabler, „Ein Meister unter Meistern" – August Gaul in den großen Privatsammlungen seiner Zeit, in: Ausst. Kat. Hamburg/Hamburg/Hanau 1999/2000, Der große Tierbildhauer August Gaul, S. 52 (dieses Ex.)

€ 4 000 – 6 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

22 SICH WÄLZENDER ESEL
1911

Bronze. Höhe 8,5 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (2,5 x 14 x 7,1 cm) montiert. Auf der Plinthe vorne rechts signiert 'A. GAUL'. Esel 4 aus der 6 Motive umfassenden Folge „Eselei". Lebzeitenguss. – Mit goldbrauner Patina. – Die Plinthe partiell etwas berieben. Der Sockel teils an den Ecken minimal bestoßen.

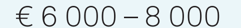
Gabler 161

Bronze. Height 8.5 cm. Mounted on black marble base (2.5 x 14 x 7.1 cm). Signed 'A. GAUL' on front right of plinth. Donkey 4 from the series "Eselei" comprising 6 motifs. Lifetime cast. – Golden-brown patina. – Plinth partly somewhat rubbed. Corners of base partly minimally chipped.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca;
in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Berlin 1911, Berliner Secession; Bremen 1912, Deutscher Künstlerbund; Leipzig 1912, Leipziger Jahresausstellung; Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul

Literatur *Literature*
U.a. Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, Berlin 1930, S. 460; Josephine Gabler, „Ein Meister unter Meistern" – August Gaul in den großen Privatsammlungen seiner Zeit, in: Ausst. Kat. Hamburg/Hamburg/Hanau 1999/2000, Der große Tierbildhauer August Gaul, S. 52 (dieses Ex.)



€ 6 000 – 8 000

AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

23 LIEGENDER ESEL
1911

Bronze. Höhe 7,5 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (2,5 x 13 x 7 cm) montiert. Auf der Plinthe seitlich links signiert 'A. GAUL'. Esel 5 aus der 6 Motive umfassenden Folge „Eselei". Lebzeitenguss. – Mit goldbrauner Patina. – An der Plinthe rückseitig mit kleinem Oxydationsfleck. Der Sockel bestoßen.

Gabler 162

Bronze. Height 7.5 cm. Mounted on black marble base (2.5 x 13 x 7 cm). Signed 'A. GAUL' on the left side of plinth. Donkey 5 from the series "Eselei" comprising 6 motifs. Lifetime cast. – Golden-brown patina. – Small oxidation spot to back of plinth. Base chipped.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin; Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca; in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Berlin 1914 (Galerie Cassirer), August Gaul. XVI. Jahrgang, 6. Ausstellung; Berlin 1915 (Akademie der Künste); Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul

Literatur *Literature*
U.a. Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, Berlin 1930, S. 460; Josephine Gabler, „Ein Meister unter Meistern" – August Gaul in den großen Privatsammlungen seiner Zeit, in: Ausst. Kat. Hamburg/Hamburg/Hanau 1999/2000, Der große Tierbildhauer August Gaul, S. 52 (dieses Ex.)

€ 5 000 – 7 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

24 GRASENDER ESEL
1911

Bronze. Höhe 9,5 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (2,9 x 14,2 x 5,2 cm) montiert. Auf der Plinthe links signiert 'A. Gaul.'. Esel 6 aus der 6 Motive umfassenden Folge „Eselei". Lebzeitenguss. – Mit anthrazitfarbener Patina. – Der Sockel teils bestoßen.

Gabler 163

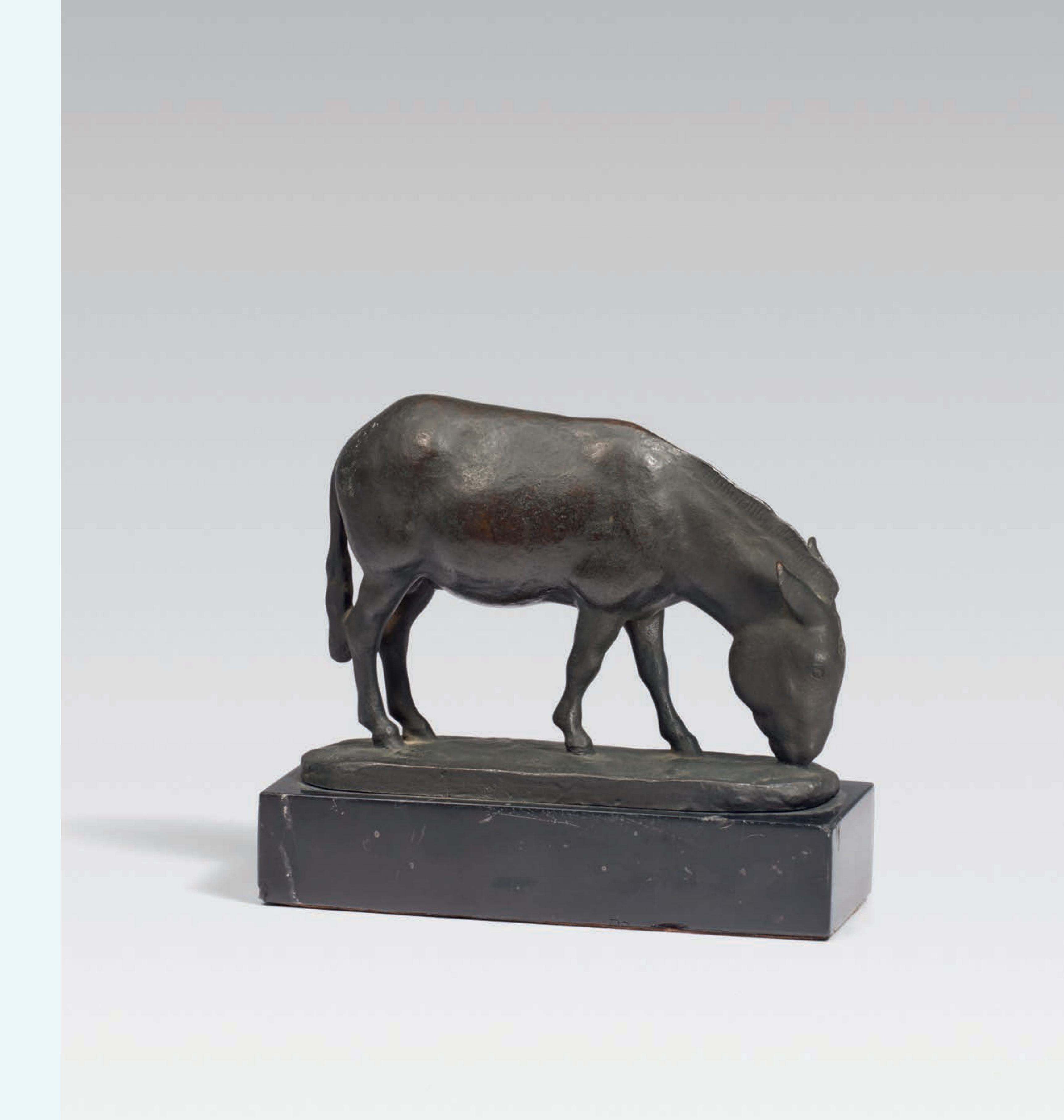
Bronze. Height 9.5 cm. Mounted on black marble base (2.9 x 14.2 x 5.2 cm). Signed 'A. Gaul.' on left of plinth. Donkey 6 from the series "Eselei" comprising 6 motifs. – Anthracite-coloured patina. – The base slightly chipped.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca;
in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Berlin 1914 (Galerie Cassirer), August Gaul. XVI. Jahrgang, 6. Ausstellung; Berlin 1915 (Akademie der Künste); Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul

Literatur *Literature*
Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, Berlin 1930, S. 460; Josephine Gabler, „Ein Meister unter Meistern" – August Gaul in den großen Privatsammlungen seiner Zeit, in: Ausst. Kat. Hamburg/Hamburg/Hanau 1999/2000, Der große Tierbildhauer August Gaul, S. 52 (dieses Ex.)

€ 5 000 – 7 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

25 ESELREITER
1912

Bronze. Höhe 16,2 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (2,5 x 12,3 x 6,7 cm) montiert. Auf der Plinthe links signiert 'A.GAUL'. Vermutlich noch Lebzeitenguss. Bei Paul Cassirer Verkauf an A. Cassirer 1921 verzeichnet. – Mit dunkelbrauner Patina.

Gabler 179

Bronze. Height 16.2 cm. Mounted on black marble base (2.5 x 12.3 x 6.7 cm). Signed 'A.GAUL' on left of plinth. Presumably a lifetime cast. Recorded by Paul Cassirer as sale to A. Cassirer in 1921. – Dark brown patina.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin; Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca; in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Berlin 1914 (Galerie Cassirer), August Gaul. XVI. Jahrgang, 6. Ausstellung; Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul

Literatur *Literature*
Vgl. u.a. Franz Servaes, In August Gauls Künstlerwerkstatt, in: Zeitbilder, Beilage zur Vossischen Zeitung, 16. September 1917; Emil Waldmann, August Gaul, Berlin 1919

€ 7 000 – 9 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

26 LIEGENDER FISCHOTTER MIT FISCH (AUS „KLEINER TIERPARK“)
1915

Bronze. Höhe 2,8 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (4,1 x 5 x 4 cm) montiert. Auf dem Schwanz signiert 'GAUL'. Früher Guss. – Mit mittelbrauner Patina. – Der Sockel an einer Ecke leicht bestoßen.

Gabler 221-b2

Bronze. Height 2.8 cm. Mounted on black marble base (4.1 x 5 x 4 cm). Signed 'GAUL' on the tail. Early cast. – Mid-brown patina. – One corner of base lightly chipped.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca;
in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Literatur *Literature*
U.a. Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 243 A

€ 3 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

27 STRAUSS (AUS „KLEINER TIERPARK“)
1915

Bronze. Höhe 5,4 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (3,7 x 3,9 x 3,9 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe vorne signiert 'GAUL'. Früher Guss. – Mit mittelbrauner Patina, die Augen aufgelichtet. – Der Sockel an einer Ecke etwas bestoßen.

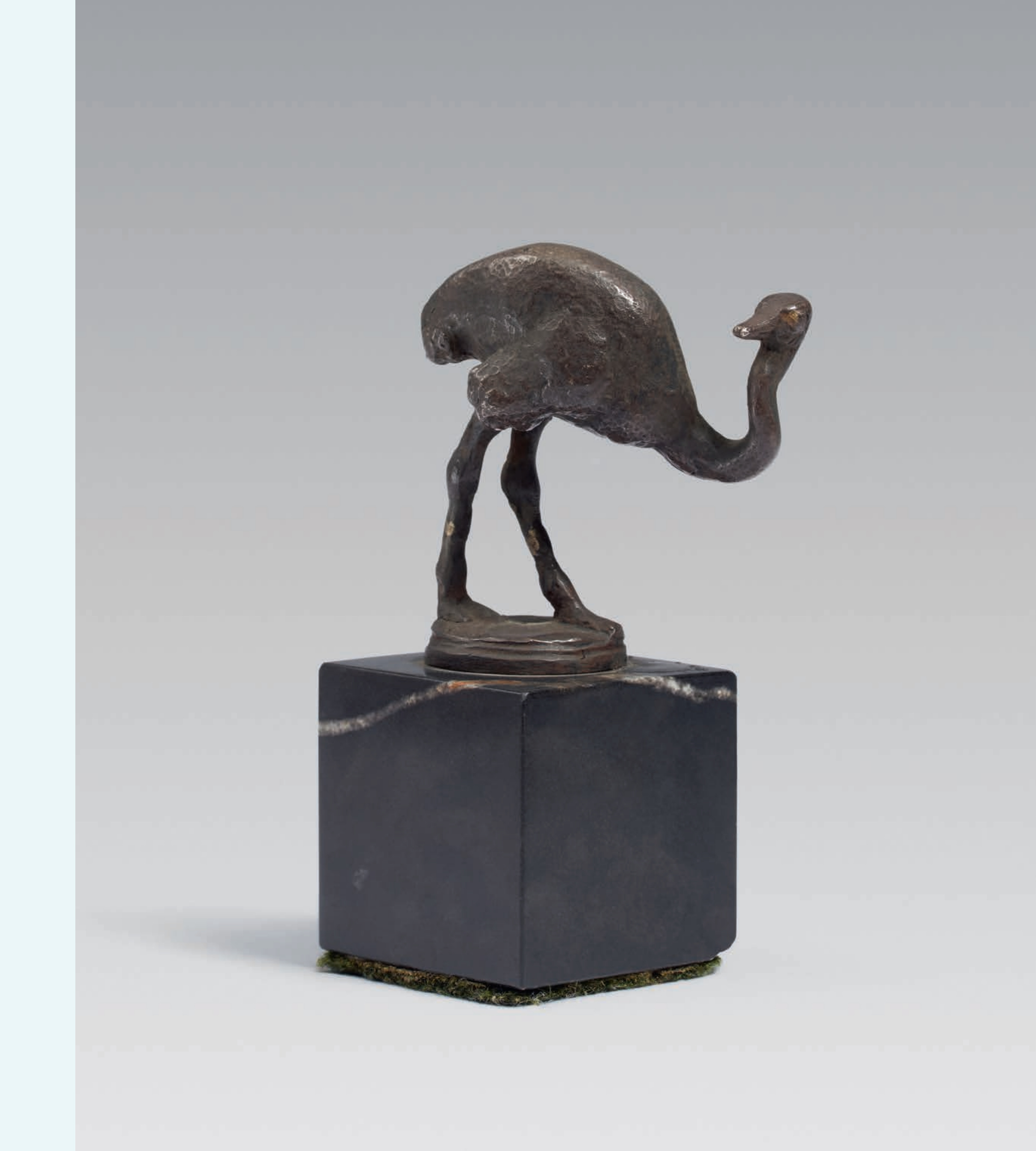
Gabler 221-d2

Bronze. Height 5.4 cm. Mounted on black marble base (3.7 x 3.9 x 3.9 cm). Signed 'GAUL' on right of jointly cast plinth. Early cast. – Mid-brown patina, the eyes lightened. – One corner of base somewhat chipped.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca;
in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Literatur *Literature*
U.a. Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 243 L-a

€ 3 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

28 FRESSENDER STORCH (AUS „KLEINER TIERPARK“)
1915

Bronze. Höhe 6,2 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (4 x 4 x 4,2 cm) montiert. An der mitgegossenen Plinthe signiert 'GAUL'. Früher Guss. – Mit goldbrauner Patina, die Augen aufgelichtet. – Am Hals mit kleiner grünlicher Oxydationsspur. Der Sockel an den Ecken teils etwas bestoßen.

Gabler 221-e2

Bronze. Height 6.2 cm. Mounted on black marble base (4 x 4 x 4.2 cm). Signed 'GAUL' on jointly cast plinth. Early cast. – Golden-brown patina, eyes lightened. – Small greenish oxidation spot on neck. Corners of base partly a little chipped.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca;
in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Literatur *Literature*
U.a. Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 243 P

€ 3 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

29 GANS (AUS „KLEINER TIERPARK“)
1915

Bronze. Höhe 6,2 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (3,8 x 4,1 x 4,1 cm) montiert. Auf der mitgegossenen Plinthe seitlich rechts signiert 'A. GAUL'. Früher Guss. – Mit goldbrauner Patina, die Augen aufgelichtet.

Gabler 221-k1

Bronze. Height 6.2 cm. Mounted on black marble base (3.8 x 4.1 x 4.1 cm). Signed 'A. GAUL' on right side of jointly cast plinth. Early cast. – Golden-brown patina, eyes brightened.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca;
in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Literatur *Literature*
U.a. Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 243 O

€ 3 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

30 EILENDER BÄR AUF DEN HINTERBEINEN
Um 1915

Bronze. Höhe 4,5 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (1,6 x 8 x 4 cm) montiert. Auf der Plinthe seitlich links signiert 'A. GAUL'. Lebzeitenguss. – Mit sehr schöner, golden rot-brauner Patina, die Augen etwas aufgelichtet. – Der Sockel partiell etwas bestoßen.

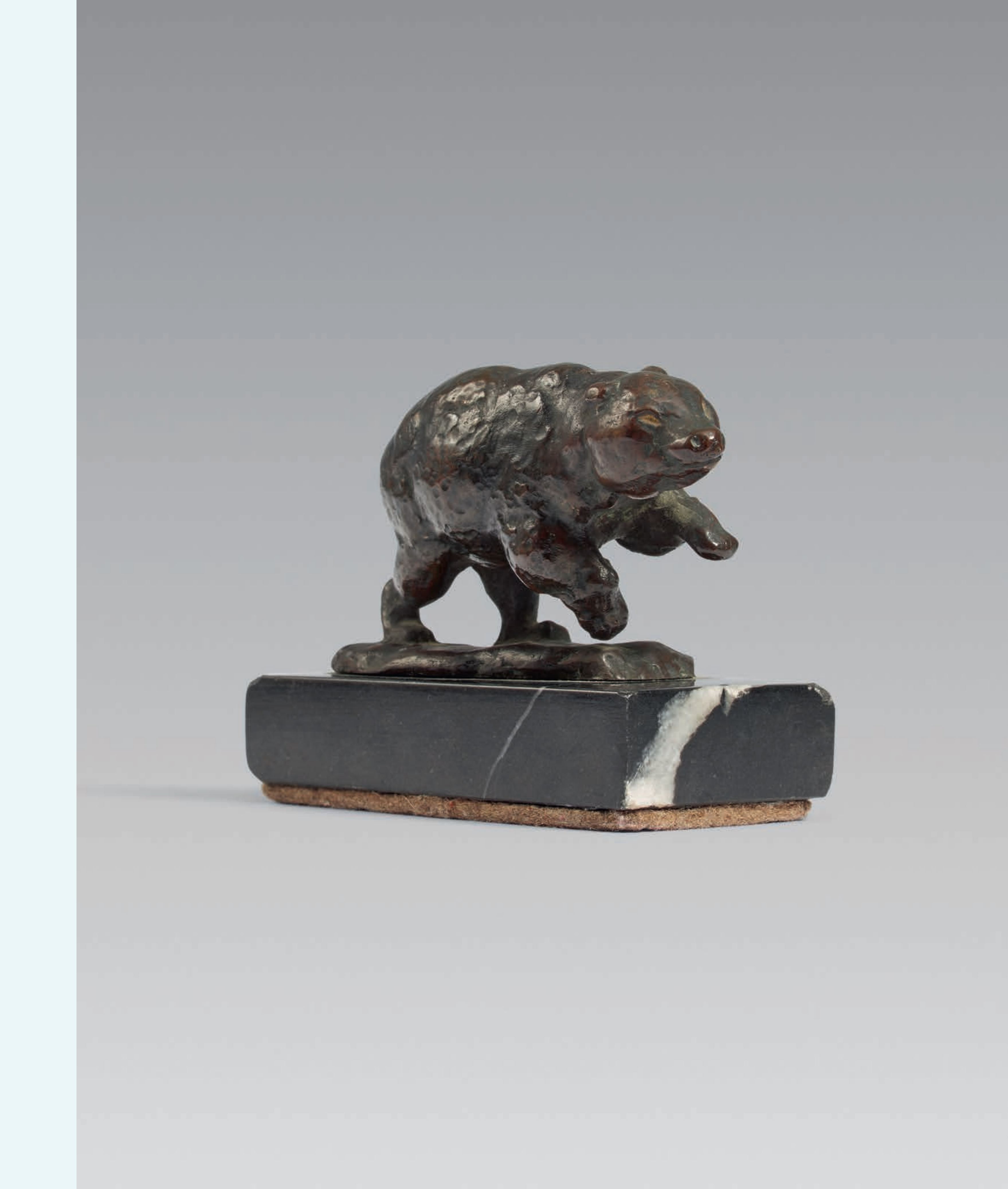
Gabler 217

Bronze. Height 4.5 cm. Mounted on black marble base (1.6 x 8 x 4 cm). Signed 'A.GAUL' on plinth to left side. Liftetime cast. – Very fine golden reddish-brown patina, the eyes slightly lightened. – The base partly somewhat chipped.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca;
in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Literatur *Literature*
Vgl. u.a. Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 60

€ 4 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

31 LAUFENDE BÄREN (ZWEI TRABENDE BÄREN)
1915

Bronze. Höhe 16 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (3 x 26,9 x 17,5 cm) montiert. An der Plinthe seitlich rechts signiert 'A. GAUL' und mit der Exemplarnummer „V" versehen. Exemplar V der 11 bei Paul Cassirer verzeichneten Lebzeitengüsse. – Mit dunkelbrauner Patina, partiell grünlich oxydiert.

Gabler 218

Bronze. Height 16 cm. Mounted on black marble base (3 x 26.9 x 17.5 cm). Signed 'A. GAUL' on the right side of plinth and with cast number "V". Cast V of 11 lifetime casts recorded by Paul Cassirer. – Dark brown patina, partly oxidated green.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin (erworben 1916); Dr. Eva Cassirer, Berlin/ Mallorca; in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Berlin 1916, Berliner Secession, mit Abb.; Dresden 1916 (Künstlervereinigung), 1. Ausstellung, mit Abb.; Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul; Berlin 1981 (Neuer Berliner Kunstverein), Berliner Secession, Kat. Nr. 92 („Zwei Bären", mit Abb., dieses Exemplar)

Literatur *Literature*
Vgl. u.a. Die Kunst 1915/1916, S. 271 mit Abb.; Emil Waldmann, August Gaul, Berlin 1919 mit Abb.

€ 8 000 – 10 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

32 STEHENDER BÄR
1917

Bronze. Höhe 24,2 cm. Auf schwarzen Marmorsockel (8 x 10 x 9,7 cm) montiert. Unten an der rechten Hintertatze signiert 'A. Gaul.' und nummeriert „X". Exemplar X von ca. 12 bei Paul Cassirer verzeichneten Lebzeitengüssen. – Mit bräunlich-anthrazitfarbener Patina. – Mit einer kleinen schwachen Bereibung am rechten Hinterteil.

Gabler 251

Bronze. Height 24.2 cm. Mounted on black marble base (8 x 10 x 9.7 cm). Signed 'A. Gaul.' at the bottom of the right hind paw and numbered "X". Cast X from approx. 12 lifetime casts recorded by Paul Cassirer. – Brownish-anthracite-coloured patina. – A small faint abrasion on right rump.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin (erworben 1917); Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca; in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. u.a. Berlin 1918, Freie Secession

Literatur *Literature*
Vgl. u.a. Emil Waldmann, August Gaul, Berlin 1919 mit Abb.: Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, Berlin 1930, S. 460

€ 7 000 – 9 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

33 SICHERNDES REH
Um 1918

Bronze. Höhe 32,4 cm (inkl. mitgegossenem Sockel). Auf der Plinthe hinten rechts signiert 'A. GAUL'. Vermutlich früher Nachlassguss. – Mit dunkelbrauner Patina, partiell grünlich oxydiert. – An den linken Vorder- und Hinterläufen unten mit kleinen Materialausbrüchen. Der mitgegossene Sockel hinten rechts etwas bestoßen.

Gabler 267

Bronze. Height 32.4 cm (including jointly cast base). Signed 'A. GAUL' on back right of plinth. Presumably an early estate cast. – With dark brown patina, partially with greenish oxidation. – Small chips to the bottom of the left front and rear legs. The jointly cast base somewhat dented at back right.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Dr. Alfred Cassirer, Berlin;
Dr. Eva Cassirer, Berlin/Mallorca;
in Erbfolge Privatbesitz Spanien

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. Berlin 1919 (Akademie der Künste); Berlin 1919 (Galerie Cassirer), Sonderausstellung August Gaul

Literatur *Literature*
Karl Scheffler, Die Sammlung Alfred Cassirer, in: Kunst und Künstler, Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst, Jg. XXVII, Berlin 1930, S. 460

€ 5 000 – 7 000



AUGUST GAUL
Groß-Auheim bei Hanau 1869 – 1921 Berlin

34 KÄMPFENDE WISENTE
1904-1905

Bronze. Höhe 27,5 cm. Breite 86 cm. Tiefe 14,4 cm. Auf Marmorsockel (3,9 x 75,5 x 15,5 cm) montiert. Auf der Plinthe hinten links signiert 'A. GAUL.'. Unikat. – Mit dunkelbrauner Patina. – Das linke Tier auf dem Rückgrat minimal berieben. Der Sockel gebrochen.

Gabler 119

Bronze. Height 27.5 cm. Width 86 cm. Depth 14.4.cm. Mounted on marble base (3.9 x 75.5 x 15.5 cm). Signed 'A. GAUL.' on back left of plinth. Unique work. – Dark-brown patina. – The left animal minimally rubbed on the spine. The base fractured.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Oscar Schmitz, Bremen; seitdem in Familienbesitz

Literatur *Literature*
Emil Waldmann, August Gaul, Berlin 1919; Angelo Walther, Der Bildhauer August Gaul. Leben und Werk, Phil. Diss. (Typoskript), Leipzig 1961, Nr. 114

€ 35 000 – 40 000



Im Jahr 1905 erhielt August Gaul von dem preußischen „Ministerium für geistliche, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten“ den Auftrag, für die Stadt Königsberg eine Brunnenanlage mit einer monumentalen Tierplastik auszuführen. Dargestellt werden sollte das Motiv zweier kämpfender Wisente, wie Gaul es bereits 1904 in einem kleinen Vorentwurf ausformuliert hatte (vgl. Gabler 118). Ausgehend von diesem Entwurf schuf der Bildhauer eine erste ausdrucksstarke Modellfassung, die als Unikat nur in dem hier angebotenen Bronzeguss existiert.
Gaul steigert das zuvor recht statisch behandelte Sujet hier zu einer höchst dramatischen Szene: „Im Gegensatz zu dem ersten Entwurf prallen nun die beiden urtümlichen Tiere direkt aufeinander. Durch die deutlich herausmodellierten Muskelpartien der Tiere entwickelt Gaul eine kraftvoll-dynamische Kampfszene. Die raue Oberflächengestaltung verweist auf den Modellcharakter dieser Arbeit, die damit erkennbar für ein großes Format konzipiert ist.“ (Josefine Gabler, in: Werkverzeichnis August Gaul, S. 116)



Der monumentale „Wisentbrunnen“ wurde nach langen Vorarbeiten im Jahr 1913 vor dem Amts- und Landgericht von Königsberg aufgestellt (vgl. Gabler 133). Die großformatige Ausführung verliert im Gegensatz zu unserem Modell jedoch deutlich an Spannung, wie schon der Kunstkritiker Karl Scheffler 1920 bemerkte: „In dem Maße aber […], wie die Gruppe mehr und mehr zu einer Einheit wurde, verschwand die ursprüngliche Leidenschaft des Kampfes, das Urgewaltliche der angreifenden Kraft.“ (zit. nach: Gabler, op. cit., S. 128).

In 1905 the Prussian “Ministry of Spiritual, Educational and Medical Affairs” commissioned August Gaul to create a fountain featuring a monumental animal sculpture for the city of Kaliningrad (then the German city of Königsberg). It was to depict the motif of two fighting bison, which Gaul had already formulated in a small preliminary design from 1904 (see Gabler 118). Based on this design, the sculptor created an initial, highly expressive model version: this unique work exists only in the form of the bronze cast offered here.
In this piece Gaul has intensified his previously quite static treatment of the subject into an extremely dramatic scene: “In contrast to the initial design, the two primal animals directly crash into one another.
By distinctly emphasising the animals’ musculature through his modelling, Gaul develops a powerful and dynamic combat scene. The rough handling of the work’s surface points to its character as a model recognisably conceived for a larger format” (Josefine Gabler, in: Werkverzeichnis August Gaul, p. 116).
In 1913, following extended preparatory work, the monumental “Wisentbrunnen” was installed in front of the district and regional courthouse of Kaliningrad (see Gabler 133). However, in contrast to our model, the large-format version has lost a considerable amount of dynamic tension, as the art critic Karl Scheffler already notes in 1920: “But to the extent […] that the group increasingly becomes a unified whole, the original passion of the struggle, the primal violence of aggressive force, disappears.” (cited in: Gabler, op. cit., p. 128).

AUGUST MACKE
Meschede 1887 – 1914 Perthes-les-Hurlus

35 DON QUICHOTTE
1912

Öl auf Malpappe, auf Karton aufgelegt. 21,8 x 16,5 cm. Gerahmt. Rückseitig auf dem Unterlagekarton von Elisabeth Erdmann-Macke mit Tinte bezeichnet „August Macke 1912 Don Quixote bestätigt Elisabeth Macke 18.10.1950". – Kleine Randmängel.

Heiderich 440; Vriesen 354

Oil on artist's board, laid down on card. 21.8 x 16.5 cm. Framed. Inscribed by Elisabeth Erdmann-Macke "August Macke 1912 Don Quixote bestätigt Elisabeth Macke 18.10.1950" in India ink on the backing card verso. – Small margin defects.

Provenienz *Provenance*

Dr. Karsten, Bonn (Geschenk des Künstlers 1913); Dr. Hubert Zink, Bonn; Aenne (?) Falke, Berlin; Kriemhild Falke, Berlin (1957); Aenne Abels, Köln (1964); Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg, Auktion 29.5.1965, Lot 715; Privatbesitz; Privatbesitz Niedersachsen

Ausstellungen *Exhibitions*

Münster/Bonn 2001/2002 (Westf. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Kunstmuseum), August Macke und die frühe Moderne in Europa, Kat. Nr. 35, mit Farbabb. S. 107

Literatur *Literature*

Ursula Heiderich, August Macke. Die Skizzenbücher, Bd. I, Stuttgart 1987, S. 60f.; Ursula Heiderich, Honoré Daumier und Wilhelm Busch, in: Ausst. Kat. August Macke und die frühe Moderne in Europa, Münster/Bonn 2001/2002, S. 102ff.

€ 30 000 – 40 000

August Macke greift mit dieser illustren Darstellung des berühmten Romanhelden Don Quichotte Werke von Honoré Daumier auf, die dasselbe Motiv behandeln – „Don Quichotte auf dem Weg zur Hochzeit von Gamaches" von 1850 (heute Bridgestone Museum of Art, Tokio) und „Don Quichotte", entstanden um 1868 (heute Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München).
Honoré Daumier war mit seinem monumental-grotesken Stil, der Dramatik und Humor verband, ein wichtiges Vorbild für August Macke. „Zu seinen Lieblingswerken zählte der Don Quichotte, dessen Berliner Version er bereits 1907 kennen gelernt hatte. Gegenüber Elisabeth rühmte er diese 'genialen großen Linien, in denen soviel Schauer, Entsetzen und lächerliche Komik liegt. Man sieht einen entsetzlich langen Menschen auf einem Klepper in einer Schlucht verschwinden und einen ganz dicken kleinen ihm zögend nachreiten. Das Ding ist ein Juwel.'" (Heiderich, in: Ausst. Kat. August Macke und die frühe Moderne, op. cit., S. 102).

With this illustrious depiction of the famous hero of the novel Don Quixote, August Macke builds on paintings by Honoré Daumier dealing with the same motif: "Don Quixote on the Way to Camacho's Wedding", created in 1850 (now in the Bridgestone Museum of Art, Tokyo), and "Don Quixote", created around 1868 (now in the Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek, Munich).
With his monumental and grotesque style, which unites drama and humour, Honoré Daumier provided an important model for August Macke. "His favourite works included the Don Quixote, and he had already familiarised himself with the Berlin version in 1907. Addressing Elisabeth he praised these 'brilliant grand lines, which contain so much that is unsettling, appalling and ridiculously comical. We see an outrageously tall person on a nag disappearing into a ravine and a very fat little man reluctantly riding after him. The thing is a jewel'" (Heiderich, in: exh. cat. August Macke und die frühe Moderne, op. cit., p. 102).



Honoré Daumier, Don Quijote, um 1868, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München (CC BY-SA 4.0)

EMIL NOLDE
Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

R36 EINSCHIFFUNG
1911

Öl auf Leinwand. 72,8 x 88,2 cm. Gerahmt. Unten rechts gelb signiert 'Emil Nolde'. Auf dem Keilrahmen signiert und bezeichnet 'Emil Nolde: Einschiffung.'. – Partiell mit Craquelé.

Urban 453

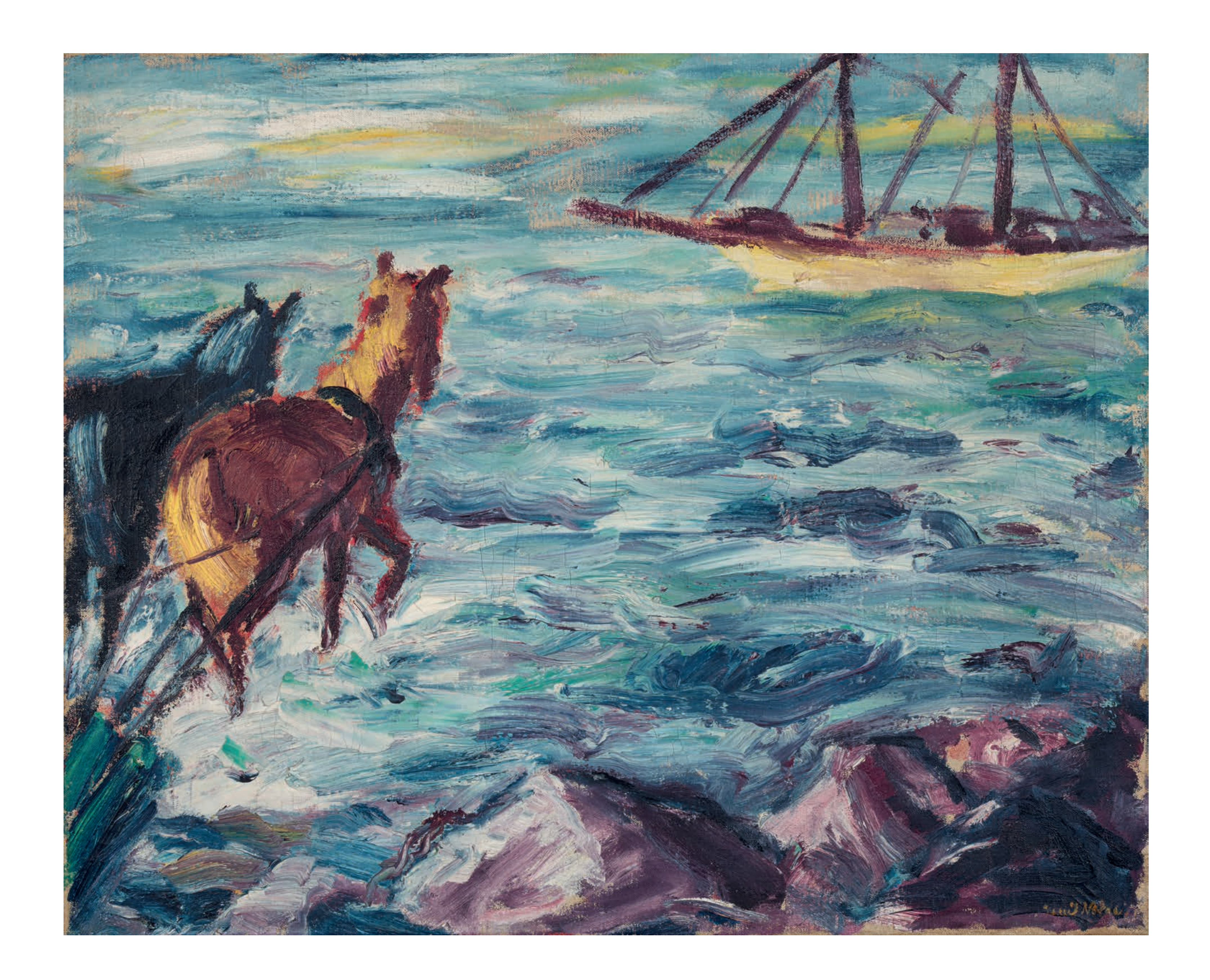
Oil on canvas. 72.8 x 88.2 cm. Framed. Signed 'Emil Nolde' in yellow lower right. Signed and inscribed 'Emil Nolde: Einschiffung.' on stretcher. – Partial craquelure.

Provenienz *Provenance*
Bonde Bonnichsen, Stemmild, Dänemark; Franz Heinrich Ulrich, Düsseldorf (1957); Galerie Grosshennig, Düsseldorf (1966); Wilhelm Reinhold, Hamburg; Privatbesitz Hamburg; Christie's, London, 2.2.2004, Lot 30; Privatsammlung Schweiz; Sotheby's, London, 4.2.2010, Lot 228; Sotheby's, London, 20.6.2018, Lot 388; Privatsammlung Asien

Ausstellungen *Exhibitions*
Tondern 1951 (Tondern Museum), Emil Nolde, Kat. Nr. 31; Odense 1956 (Fyns Stiftmuseum), Emil Nolde, Kat. Nr. 9; Kiel 1956 (Kunsthalle), Emil Nolde, Kat. Nr. 9

Literatur *Literature*
Sommerausstellung. Deutsche Expressionisten, Katalog Galerie Grosshennig, Düsseldorf 1966, Titelabb. in Farbe (hier 1908 datiert)

€ 300 000 – 500 000



Für Emil Nolde, der in Schleswig umgeben von der See aufwuchs, war das Meer permanente Gegenwart. Schon früh wurde es zu einem seiner wichtigsten und beständigsten Bildthemen. Für ihn war das Meer eine Naturgewalt, zuweilen tosend und wellenschlagend, zuweilen aber auch ruhig und friedvoll: „Nolde kennt das Meer, wie es vor ihm noch kein Künstler gekannt hat", schrieb sein erster Biograph Max Sauerland. „In allen wechselnden Möglichkeiten seines Daseins hat er das Meer gemalt, meist aber gewaltig aufgeregt, oder in breiter pathetischer Dünung wogend, mit weissen Schaumrändern in sich selbst zurückstürzend." (Max Sauerlandt, Emil Nolde, München 1921, S. 49-50).
Für das 1911 entstandene, eindrucksvolle Gemälde „Einschiffung" nahm Nolde einen Strandabschnitt in der Nähe seines Ferienhauses auf der Insel Alsen in den Blick. Es ist ein stürmischer Tag, an dem ein Pferdegespann Baumstämme zu einem Segelschiff zieht, das unweit des Ufers vor Anker liegt. So wie die Pferde sich mit der schweren Fracht gegen die Wellen stemmen, gab Nolde mit kraftvollen und farbgetränkten Pinselzügen die aufgewühlte See wieder. Wie es motivisch ähnliche Werke aus dem Jahr 1911 zeigen, ist auch die „Einschiffung" ein Gemälde, bei dem die Malweise die tobende See zu beschreiben versucht, so dass Bildthema und Malweise sich entsprechen. Mit großer künstlerischer Freiheit sind auch die Farben gewählt – von einem Rosé-Grau im Vordergrund über eine Vielzahl schimmernder Blautöne bis hin zu einem zarten Gelb am Horizont. Wie in keiner anderen Fassung dieser Werkgruppe sind hier die rohe Kraft der Pferde mit der ungestümen See zu einem Werk voller Dramatik vereint.

Emil Nolde grew up in Schleswig, surrounded by the sea, and it was permanently present in his life. It would become one of his most important and consistent motifs early in his career. For him the sea was a force of nature, sometimes roaring with high waves but also sometimes calm and peaceful: "Nolde knew the sea like no artist before him had ever known it," writes his biographer Max Sauerlandt. "He painted the sea in all the various possibilities contained within its being but mostly violently agitated or undulating in broad, melodramatic swells that feature white, foamy crests and collapse back into themselves" (Max Sauerlandt, Emil Nolde, München 1921, pp. 49-50).
For his striking "Einschiffung", painted in 1911, Nolde fixed his gaze on a stretch of beach near his holiday home on the island of Als. On a stormy day, a team of horses pulls logs to a sailing ship anchored not far from the shore. Just as the horses, pulling their heavy load, press their weight against the waves, Nolde has depicted the turbulent sea with powerful strokes of a brush filled with paint. As other comparable works from 1911 show, "Einschiffung" is also a picture in which the manner of painting attempts to describe the tempestuous sea in such a way that the manner of painting corresponds to the motif. Nolde has also taken great artistic licence in selecting colours – moving from the pinkish grey of the foreground to numerous shades of shimmering blue and on to the gentle yellow of the horizon. No other version from this group of paintings unites the raw power of the horses and the wild sea into a work so full of drama.

EMIL NOLDE
Nolde bei Tondern 1867 – 1956 Seebüll

37 MÄNNERBILDNIS (SELBSTBILDNIS)
Um 1916-1920

Aquarell und Rohrfederzeichnung auf handgeschöpftem Bütten mit Wasserzeichen (zwei Tulpen im Kreis).
49 x 30,3 cm. Unter Glas gerahmt.
Unbezeichnet. – In schöner, farbfrischer Erhaltung, mit zwei atelierbedingten Knicken und unauffälligen Randmängeln.

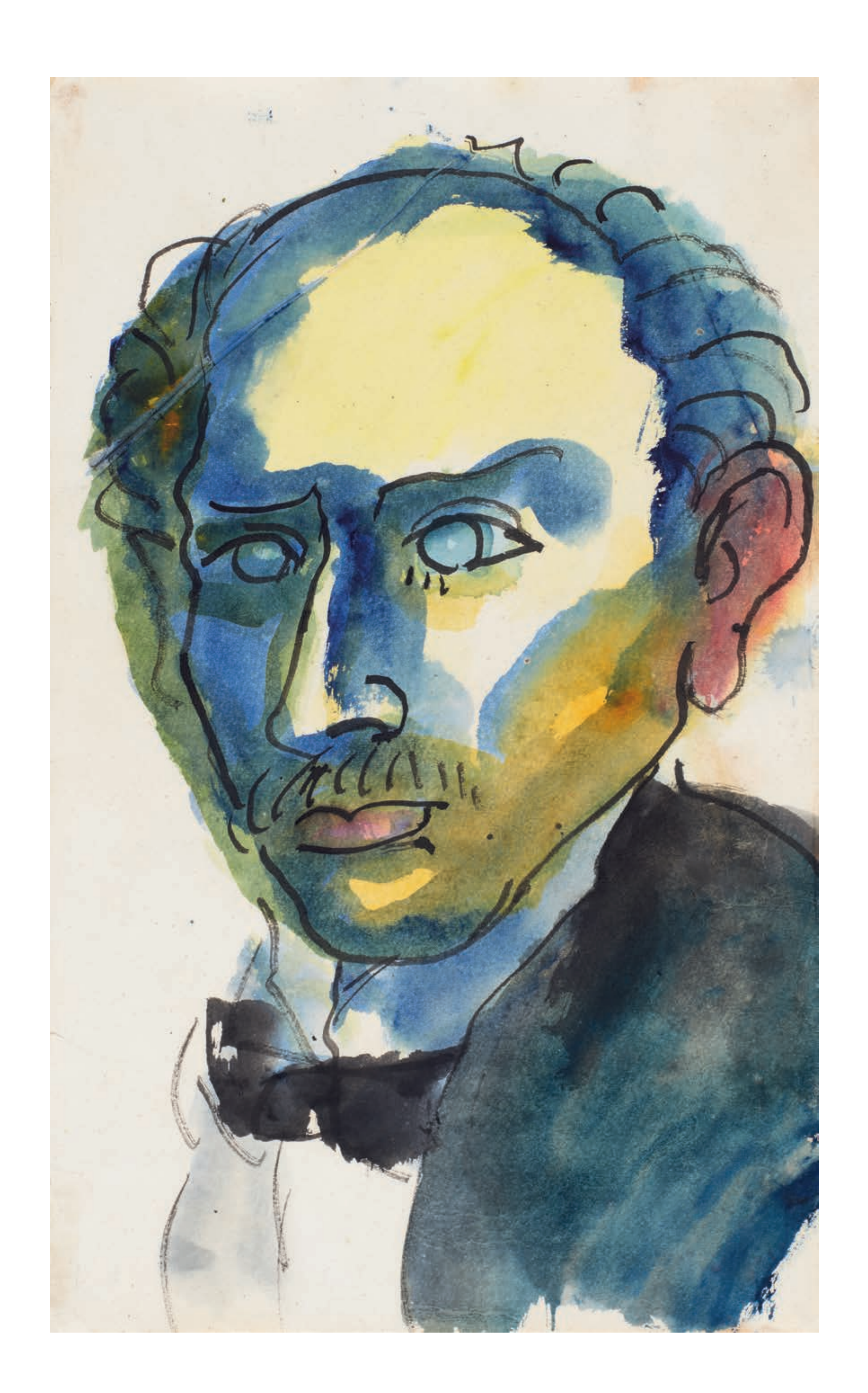
Mit einer Expertise von Martin Urban vom 2. Februar 1977.
Mit einer Bestätigung zur Aufnahme in ein künftiges Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen von Emil Nolde nach den in Seebüll registrierten Expertisen von Martin Urban und Manfred Reuther bis 2016 (4.2.2025).
Das Werk ist mit der Nummer Reg.-Nr. Fr.A.364 in der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde registriert.

Watercolour and reed pen drawing on handmade laid paper with watermark (two tulips in a circle). 49 x 30.3 cm. Framed under glass. Unsigned. – Fine, colour-fresh condition, with two studio-related creases and inconspicuous marginal defects.

With an expert report by Martin Urban dated 2 February 1977.
With a confirmation for inclusion in a future catalogue raisonné of the watercolours and drawings by Emil Nolde according to the expertise by Martin Urban and Manfred Reuther registered in Seebüll until 2016 (4.2.2025). The work is registered in the Seebüll Ada and Emil Nolde Foundation with the reg.no. Fr.A.364.

Provenienz *Provenance*
Galerie Valentien, Stuttgart (mit rückwärtigem Etikett); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 60 000 – 80 000



Mit diesem „Männerbildnis“ von Emil Nolde kommt ein ungewöhnlich großes und farblich ausdrucksstarkes Aquarell zum Aufruf. Die Lebensumstände Noldes um 1916/1917 und die ausgeprägten individuellen Züge lassen vermuten, dass es sich um ein Selbstbildnis des Malers handelt.
Beim vorliegenden Bild erfasste Nolde den schlanken Kopf mit hoher Stirn und den Oberkörper mit breiten, sich teils überlagernden Pinselzügen in kräftigen Aquarellfarben in Blau, Grün, Gelb und Rot als Akzent. Die Farbflächen sind ohne Vorzeichnung aufs Papier gesetzt – erst nachträglich konturierte Nolde mit der Rohrfeder die Wangen, Augen, die Nase, den Mund und das linke Ohr. Den Schulter- und Brustbereich hatte er für die Bildwirkung als nicht wesentlich empfunden und deutete sie daher nur an.
Das Porträt, vor allem das Selbstporträt ist für Nolde ein eher selten anzutreffendes Sujet: „Das Selbstmalen war mir nie eine Freude“, schrieb er in seinen Erinnerungen (Emil Nolde. Welt und Heimat, Köln 2002, S. 150). Wenn er sich dennoch selbst in den Blick nahm, waren es immer besondere Lebensumstände, die eine Art Bestandsaufnahme erforderten. So markiert das 1899 entstandene Selbstbildnis den Abschluss der Münchner Lehrzeit, die 1907/1908 gemalten Selbstzeugnisse sind mit den ersten namhaften Erfolgen verbunden und 1916 verließen Ada und Emil Nolde die Insel Alsen, um sich endgültig in Utenwarf in Westschleswig niederzulassen. Auch der 50. Geburtstag war für den Maler ein Anlass zur Selbstreflexion: „Im Jahr 1917, als ich ein Fünfziger wurde, war es mir, als ob ich dokumentierend mich selbst malen müsste […].“ (ebenda S. 150). Abgesehen von der Datierung des vorliegenden „Männerbildnisses“ in genau diese Zeit um 1917, sprechen auch die Gesichtszüge mit der hohen Stirn und der markanten Nase sowie der Oberlippenbart für eine Deutung des Kopfes als Selbstbildnis. Im scharfen Hell-Dunkel-Kontrast mit durchdringendem Blick tritt Nolde dem Betrachter in einer Mischung von Nähe und Distanz gegenüber.

With Emil Nolde's "Männerbildnis", a watercolour unusual for its size and highly expressive colours is coming up for auction. The circumstances of Nolde's life around 1916/1917 and the distinct, individual features suggest that it represents a self-portrait of the painter.
In this picture Nolde has captured the slender head, with its high hairline, and the upper torso using broad, sometimes overlapping strokes of bold watercolours in blue, green, yellow and a red as an accent. The fields of colour have been applied to the paper without preliminary drawing – only afterwards did Nolde use a reed pen to outline the cheeks, eyes, nose, mouth and left ear. He did not see the passage featuring the shoulders and chest as important for the pictorial effect and has therefore only schematically depicted them.
The portrait, particularly the self-portrait, is a rather rare subject in Nolde's work: "Painting myself was never enjoyable for me", he writes in his memoirs (Emil Nolde: Welt und Heimat, Köln 2002, p. 150). However, when he did turn his gaze to himself, there were always exceptional circumstances in his life that demanded a kind of stocktaking from him. Thus, for example, the self-portrait created in 1899 marks the completion of his education in Munich, the images of himself painted in 1907/08 are connected with his first significant successes and, in 1916, Ada and Emil Nolde left the island of Als in order to permanently move to Utenwarf in western Schleswig. The artist's 50th birthday also provided an occasion for him to reflect on himself: "In 1917, when I became a fifty-year-old, it seemed as though I needed to document this by painting myself […]" (ibid., p. 150). Besides the dating of the 'Männerbildnis' here to precisely this period around 1917, the facial features – with their high forehead and prominent nose as well as the moustache – support an interpretation of the head as a self-portrait. In the sharp chiaroscuro coupled with a penetrating gaze, Nolde confronts viewers with a mixture of intimacy and distance.

HORST ANTES
Heppenheim 1936

R38 OHNE TITEL (WEIBLICHE FIGUR)
1963

Aquatec auf Karton auf Leinwand. 99,5 x 70 cm. Gerahmt. Signiert und beschriftet 'G. 36 Antes'. – Mit leichten Altersspuren.

Aquatec on card on canvas. 99.5 x 70 cm. Framed. Signed and inscribed 'G. 36 Antes'. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Galerie Stangl, München; Galerie Beyeler, Basel (jeweils mit rückseitigem Aufkleber); Galerie Meyer-Ellinger, Frankfurt/M. (Art Basel 1998) (mit rückseitigem Transportaufkleber); Privatsammlung, Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*
Achberg 2005 (Schloß Achberg), Zeit-Raum-Zeichen, 50 Jahre Künstlerbund Baden-Württemberg, Ausst.Kat., S.32 mit Farbabb. sowie auf dem Ausstellungsprospekt mit Farbabb.
Berlin 1998/1999 (Galerie Brusberg), Wegzeichen… zurück nach vorn, 40 Jahre Galerie Brusberg
Berlin 1988 (Galerie Brusberg), Horst Antes, Bilder und Blätter, 1960-1987, Ausst.Kat., S.9 mit Farbabb.
München 1975 (Galerie Stangl), Horst Antes, Arbeiten von 1966 bis 1974, Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Plastiken, Keramik (mit rückseitigem Aufkleber)

€ 30 000 – 40 000



WILHELM LEHMBRUCK
Duisburg 1881 – 1919 Berlin

39 KLEINE SINNENDE
1910/1911

Gips, Ocker getönt, mit Schellack. Höhe 53,2 cm. Seitlich am Sockel rechts signiert 'W. LEHMBRUCK'. Eines von ca. 12 Exemplaren in dieser Fassung. Guss Anfang der 1920er Jahre. – In sehr schöner Erhaltung.

Schubert 55 C. a. 6.

Plaster, tinted ochre, with shellac. Height 53.2 cm. Signed 'W. LEHMBRUCK' on the side of the base. One of approx. 12 casts in this version. Cast beginning of the 1920s. – Very fine condition.

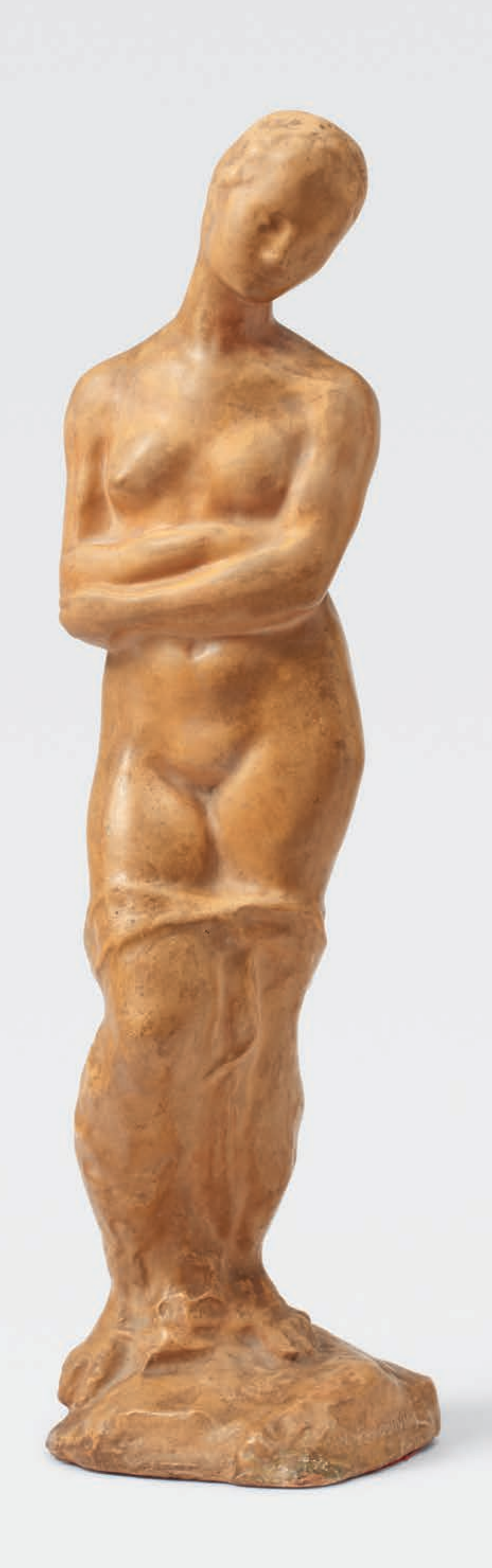
Provenienz *Provenance*
Galerie H. Tannenbaum, Mannheim (1920er Jahre); Sammlung Dr. Hohenemser, Frankfurt am Main; Familienbesitz Hessen; Privatsammlung

Literatur *Literature*
Museum Giersch (Hg.), Expressionismus im Rhein-Main-Gebiet. Künstler – Händler – Sammler, Frankfurt am Main 2011, Kat. Nr. 97 mit ganzseitiger Farbabb. S. 273 (unser Exemplar)

€ 30 000 – 40 000

Die „Kleine Sinnende" gehört neben der „Knienden" und dem „Gestürzten" zu den bekanntesten Bildwerken von Wilhelm Lehmbruck. Zu Beginn des Pariser Aufenthalts um 1910/1911 entstanden, dokumentiert sie seine Auseinandersetzung mit den formreduzierten Skulpturen Aristide Maillols.
Die „Kleine Sinnende" entstand im Zusammenhang mit einer Reihe von Figuren kleineren Formats, mit denen Lehmbruck auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten für die Tektonik, Bewegung und die Oberflächenbeschaffenheit seiner Plastiken war. In diesem Sinne schuf er eine sensibel gestaltete, leicht gedrehte, aber in sich weitgehend geschlossene weibliche Figur mit verschränkten Armen und gesenktem Kopf. Einzig das nach vorn gestellte rechte Bein bricht aus der gebundenen Silhouette aus. Das um die Beine geschlungene Tuch besitzt primär eine stabilisierende Funktion, kann aber auch als erotisches Moment gedeutet werden. Trotz der klassischen Proportionen ging es Lehmbruck weniger um eine naturalistische Darstellung als vielmehr um Konzentration und Verdichtung eines spezifisch zurückgenommenen, stillen Ausdrucks.
Bei der „Kleinen Sinnenden" handelt es sich um eine der mit Gips gebundenen und zum Teil mit Schellack veredelten Güsse, die Lehmbruck ganz bewusst wählte, um die Patina farblich individuell gestalten zu können und der Statuette eine zeitlos-glänzende Eleganz zu verleihen. Die zum Aufruf kommende Plastik hat mit der Galerie Tannenbaum in Mannheim und der Sammlung der Frankfurter Familie Hohenemser eine ausgezeichnete Provenienz. Die ca. 12 Exemplare wurden in den 1920er Jahren von Tannenbaum und dem Kunstsalon Schames, Frankfurt, vertrieben.

Along with the "Kniende" and the "Gestürzter", the "Kleine Sinnende" is among Wilhelm Lehmbruck's most famous figures. Created around 1910/11, at the beginning of his stay in Paris, it documents his exploration of the reductive forms of Aristide Maillol's sculptures.
The "Kleine Sinnende" was created in connection with a number of smaller-format pieces, which Lehmbruck used to search for new expressive possibilities for the structure, movement and surface quality of his work. In keeping with this, he has created a sensitively composed female figure that twists slightly but features a largely cohesive form, with her arms crossed and head bowed. Only her right leg, which is extended forward, breaks out of the unified silhouette. The drapery wrapped around the legs primarily serves a stabilising function, but it can also be interpreted as an erotic element. In spite of the figure's classical proportions, Lehmbruck was less concerned with a naturalistic depiction than the concentration and distillation of a distinctively understated, quiet expression.
The "Kleine Sinnende" is among the casts done in plaster (sometimes embellished with shellac) – a material very deliberately chosen by Lehmbruck so that he could individually define the tone of their patina and provide the statuettes with a timelessly radiant elegance. Coming from Tannenbaum gallery in Mannheim and the collection of the Hohenemser family from Frankfurt, the sculpture up for auction here possesses an excellent provenance. The approximately 12 casts were distributed in the 1920s by Tannenbaum and the Kunstsalon Schames in Frankfurt.



HEINRICH HOERLE
1895 – Köln – 1936

40 MÄDCHEN AM FENSTER
1929

Öl auf Leinwand. 90,5 x 70 cm. Gerahmt. Unten links grau monogrammiert 'h', rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'hoerle 1929/ mädchen am fenster'. – Fachmännisch gereinigt.

Nicht bei Backes

Mit einer Bestätigung von Dirk Backes, Aachen, vom 21. März 2025

Oil on canvas. 90.5 x 70 cm. Framed. Monogrammed 'h' in grey lower left, signed, dated and titled 'hoerle 1929/ mädchen am fenster' verso on canvas. – Professionally cleaned.

With a confirmation by Dirk Backes, Aachen, dated 21 March 2025

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Köln

€ 80 000

Mit dem „Mädchen am Fenster" kommt ein bisher noch unbekanntes Meisterwerk Heinrich Hoerles zum Aufruf. Das äußerst ausdrucksstarke, großformatige Gemälde verbindet eine sachlich-klare Stilistik mit einer sinnlichen Linienführung und Schattierung.
„Man kann in dieser Epoche [der 1920er Jahre] bei Heinrich Hoerle mehrere Gruppen unterscheiden, inhaltlich eine sozialkritische und eine mehr menschlich-darstellende […]. Die humane Werkgruppe zeigt schöne, unverletzte Gegenstände. Im Grunde war Heinrich Hoerle doch ein empfindsamer, ja weicher und heiterer Mensch, alles andere als ein finsterer Revolutionär." (Hans Schmidt-Rost, Heinrich Hoerle, Recklinghausen 1965, S. 13)
Der am Fenster stehende, sich halb umwendende Halbakt ist von graziler Eleganz, die makellose, an Marmor erinnernde Haut wird von dem goldenen Licht umspielt, das durch die Fensteröffnung dringt und den Bildraum von hinten erleuchtet. Das locker um den Kopf geschlungene Tuch und die weich von der Schulter zur Hüfte herabfallende Draperie geben dem Bildnis eine zeitlose Anmutung. Wie bei fast allen Frauendarstellungen Hoerles dieser Zeit folgt die Physiognomie einem charakteristischen Typus – ein schmales Gesicht, mandelförmige Augen mit hoch angesetzten Brauen und eine prägnante, gerade Nase finden sich beispielsweise ebenso in dem Gemälde „Melancholisches Mädchen" (1930, Museum Ludwig, Köln) oder der bekannten Lithographie „Ohne Titel (Trude Alex)" von 1932. Die Gesichtszüge seiner ersten Ehefrau Angelika, die bereits 1923 starb, und seiner dritten Ehefrau Trude Alex scheinen zu einem idealen Frauenbildnis zu verschmelzen.

With "Mädchen am Fenster", a previously unknown masterwork by Heinrich Hoerle is coming up for auction. This extremely expressive, large-format painting unites an objective and clear style with sensual lineation and shading.
"Heinrich Hoerle's work in this epoch [the 1920s] can be divided into multiple groups; thematically, there is a socially critical one and a more humanistic and descriptive one […]. The humanistic group of works displays beautiful, intact objects. Fundamentally speaking, Heinrich Hoerle was actually a sensitive, even a soft and cheerful person – anything but a sombre revolutionary." (Hans Schmidt-Rost, Heinrich Hoerle, Recklinghausen 1965, p. 13).
This half-length nude standing at the window and turned halfway round displays a graceful elegance; the golden light coming in through the window plays on her immaculate, marble-like skin and illuminates the depicted space from behind. The scarf casually wound round her head and the drapery hanging loosely from her shoulder to her hip give the image a timeless air. Like almost all of Hoerle's images of women from this period, her physiognomy adheres to a characteristic type – the narrow face, almond-shaped eyes with high eyebrows and the full, straight nose can also be found, for example, in the painting "Melancholisches Mädchen" (1930, Museum Ludwig, Cologne) or the well-known lithograph "Untitled (Trude Alex)" from 1932. The facial features of his first wife – Angelika, who had already died in 1923 – and his third wife, Trude Alex, seem to merge into an ideal image of a woman.



OTTO MUELLER
Liebau/Schlesien 1874 – 1930 Breslau

41 GROSSER LIEGENDER UND KLEINE STEHENDE AKTE IN LANDSCHAFT
1925

Aquarell, farbige Kreide und Bleistift auf gehämmertem Papier. 49,8 x 67,5 cm. Rückseitig mit dem Nachlass-Stempel „OM Nachlass Prof. Otto Mueller Breslau" (Lugt 1829 d), von Erich Heckel signiert. – In guter, farbfrischer Erhaltung.

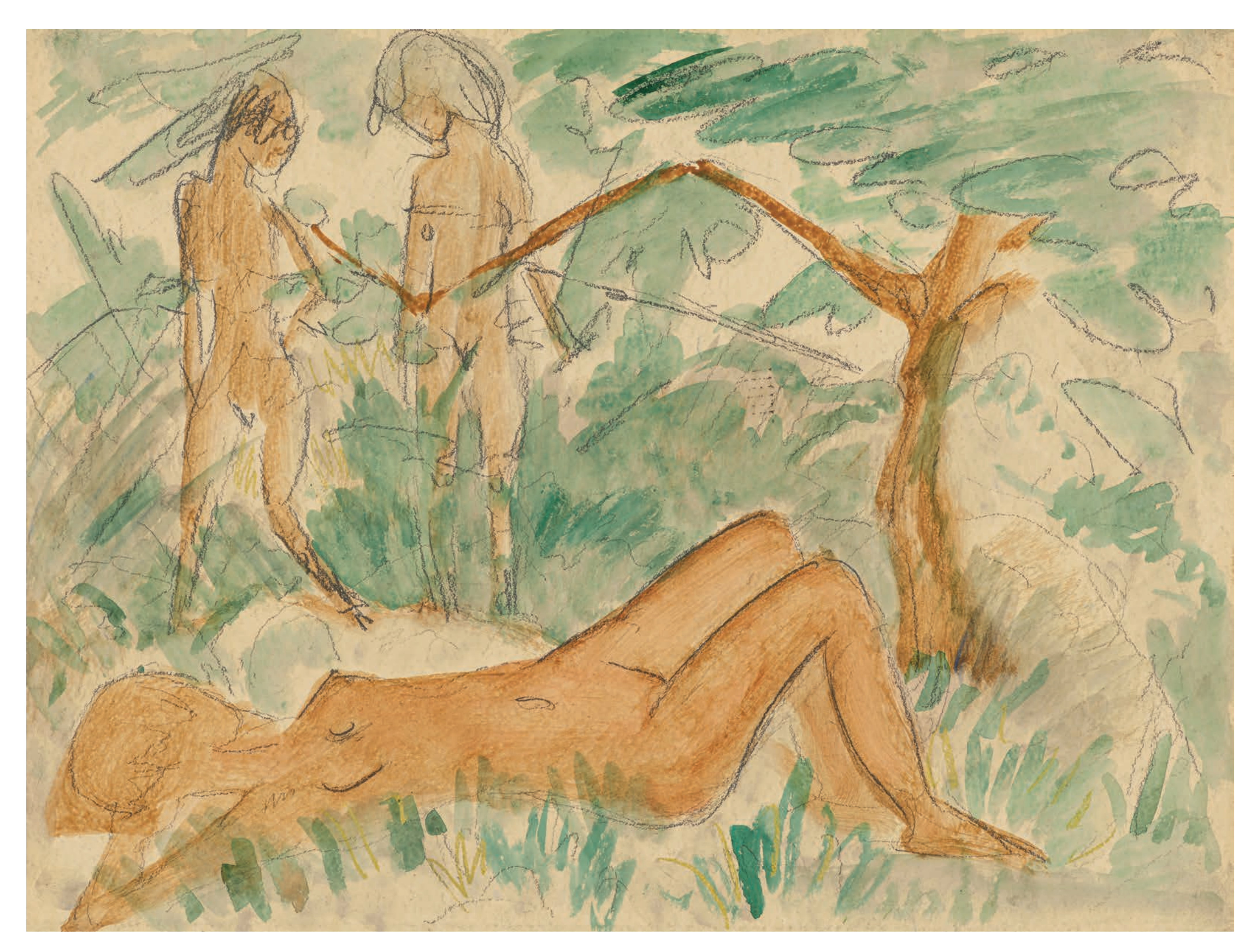
Lüttichau/Pirsig P 1925/75

Watercolour, colour chalks and pencil on hammered paper. 49.8 x 67.5 cm. Estate stamp "OM Nachlass Prof. Otto Mueller Breslau" (Lugt 1829 d) signed by Erich Heckel on verso. – Very good condition with fresh colours.

Provenienz *Provenance*
Nachlass des Künstlers; Lothar-Günther Buchheim (1958); Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Auktion 31, 1958, Lot 740; Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Auktion 35, 1960, Lot 411; Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf (1960); Sammlung Werner, Wien, Depositum Albertina, Wien

Ausstellungen *Exhibitions*
Wien 2012 (Albertina), Kirchner Heckel Nolde. Die Sammlung Werner, Kat. Nr. 52, S. 117f., mit Farbabb. S. 118

€ 70 000 – 90 000



Otto Mueller – Erich Heckel – Pablo Picasso. Die Sammlung von Irmtraut Werner

Bei den Werken aus der Sammlung Werner handelt es sich in mehrfacher Hinsicht um eine Besonderheit. Diese Sammlung vereint nicht nur ausgezeichnete Werkgruppen der Brücke-Künstler Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Otto Mueller und Max Pechstein sowie Farbkreidezeichnungen von Oskar Kokoschka – sie ist vor allem durch ihre ungewöhnliche Entstehungsgeschichte von Bedeutung. Ihre Initiatorin war die 1922 im sächsischen Frankenberg geborene Irmtraut Werner, die nach Ende des Zweiten Weltkriegs in der anfangs in Chemnitz ansässigen Galerie von Wilhelm Grosshennig als Sekretärin arbeitete. Nachdem Grosshennig mit der Galerie 1951 nach Düsseldorf umgezogen war, folgte Werner dem Galeristen als dessen Mitarbeiterin, ließ sich von seiner Begeisterung für den Expressionismus anstecken und begann mit dem Aufbau einer eigenen Sammlung zur Klassischen Moderne. Nach ihrem Tod 2008 gab Werners Tochter die Sammlung als Leihgabe in die Albertina in Wien, dem weltweit bedeutendsten Museum für graphische Künste. 2012 wurden die Highlights ihrer Sammlung in einer viel beachteten Ausstellung mit eigenem Katalog gezeigt.
Als Grosshennig aufgrund der völligen Zerstörung der Galerieräume 1945 in Chemnitz nach Düsseldorf übersiedelte, konnte er auf eine fast 40jährige Galerietätigkeit zurückblicken. Mit dem Neuanfang in der Kasernenstraße 13 war auch ein Wandel der vertretenen Künstler verbunden. So wandte er sich nach der Handelstätigkeit mit Werken des 19. Jahrhunderts jetzt dem deutschen Expressionismus sowie den französischen Künstlern Pablo Picasso, André Derain und Henri Matisse zu. Wie der langjährige Direktor der Albertina Klaus Albrecht Schröder im Katalog der Sammlungsausstellung schreibt, avancierte die „Galerie Grosshennig zur Drehscheibe des Kunsthandels für französische und deutsche Kunst des ausgehenden 19. und 20. Jahrhunderts und zur Kunstvermittlerin beim Neuaufbau und Wiederherstellung öffentlicher Kunstsammlungen in Westdeutschland." (Kirchner, Heckel, Nolde. Die Sammlung Werner, Ausst. Kat. Wien 2012, S. 8).
Maßgeblichen Anteil an diesem Erfolg hatte seine junge Mitarbeiterin Irmtraut Werner, die sich – von Natur aus ambitioniert und interessiert – selbst zur Kunstexpertin auf dem von ihrem Arbeitgeber favorisierten Terrain entwickelte. Als Anerkennung für ihre tatkräftige Unterstützung schenkte er ihr zum Geburtstag und zur Taufe ihrer Tochter graphische Arbeiten des Expressionismus. Diese Werke sollten die Initialzündung zum Aufbau der eigenen Sammlung werden, die sie auch dann weiterführte, als sie 1965 den Geigenvirtuosen Ricardo Odnopossoff heiratete und ihm nach Wien folgte. Ihre fast zwanzigjährige Galerietätigkeit war derart prägend gewesen, dass sie mit Hilfe ihrer alten Kontakte, aber vor allem mit einem sicheren Gespür für Qualität weitersammelte.

Irmtraut Werner war dabei stets bestrebt, Einzelwerke nicht allein stehenzulassen, sondern graphische Folgen zu bilden, so etwa bei Otto Muellers Lithografien „Im Wasser stehendes und am Ufer sitzendes Mädchen" (Lot 173) und bei den „Zwei Akten" (Lot 172), die sie mit Hilfe der Künstlerwitwe Maschka Meyerhofer, verheiratete Mueller, komplettierte. Ebenfalls von Mueller stammt eines der Highlights ihrer Sammlung, das großformatige Aquarell „Großer liegender und kleine stehende Akte in Landschaft" (Lot 41). Mit diesem 1925 datierten Werk besaß Werner ein charakteristisches Werk des Brücke-Künstlers, der sich seit 1901 mit der Darstellung des nackten Menschen, meist knabenhafte junge Frauen, in der Natur auseinandersetzte. Stehend oder liegend sind seine Gestalten Sinnbilder für den paradiesischen Zustand des Menschen in einer natürlichen Umgebung. Meist verzichtete Mueller auch auf Attribute und gab nur selten die Physiognomien seiner Figuren preis.
Das Schaffen Erich Heckels lernte sie 1965 durch die Ausstellung „Erich Heckel. Gemälde aus den Jahren 1906-1960" in der Galerie Grosshennig kennen. Aus dieser Schau und anderen Quellen fanden ausgewählte Werke auch den Weg in ihre Sammlung, etwa die Aquarelle „Wolken am Meer" (Lot 168), „Frau vor Bäumen" (Lot 167) und „Südfranzösischer Hafen" (Lot 169), die allesamt aus den 1920er Jahren stammen und das breite Themenspektrum des Künstlers offenbaren.
Während der Jahre an der Seite des weltweit gefragten Violinisten Odnopossoff blieb sie über Ausstellungen, Künstler und aktuelle Kunstströmungen informiert und erweiterte ihre Sammlung vorsichtig um Werke von Maurice Estève, Alexander Archipenko, Henri Matisse und vor allem von Picasso. Von letztgenanntem erwarb sie eine seiner schönsten Lithografien, die „Buste au corsage à Carreaux" (Lot 42) von 1957 mit der Darstellung seiner letzten Lebensgefährtin Jacqueline Roque. Durch den meisterhaften und wie immer bei Picasso experimentierfreudigen Umgang mit den verschiedenen Drucktechniken brachte er die Kreide derart breitflächig auf die Zinkplatte, dass er die Effekte einer „Frottage" erreichte und eine ungewöhnlich malerisch anmutende Graphik schuf, deren Reiz er mittels einer feinen Nadel noch erhöhte.
Insgesamt hatte Werner eine hochkarätige Sammlung zusammengetragen, die trotz der verschiedenen Künstler überraschend homogen ist. Trotz der Tatsache, dass sie sowohl in künstlerischer, familiärer und materieller Hinsicht anfangs kaum die Voraussetzungen dazu mitbrachte, war ihr eine in sich geschlossene und überraschend frische Sammlung gelungen.

Otto Mueller – Erich Heckel – Pablo Picasso. The Collection of Irmtraut Werner

The Werner collection coming up for auction this spring is extraordinary for a number of reasons. Not only does it bring together exceptional groups of works by the Brücke artists Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Otto Mueller and Max Pechstein as well as coloured-chalk drawings by Oskar Kokoschka – the collection is, above all, significant due to the unusual story of its creation. It was initiated by Irmtraut Werner, who was born in the Saxon town of Frankenberg in 1922; after the end of the Second World War, she was hired as a secretary at Wilhelm Grosshennig's gallery, which was originally located in Chemnitz. When he moved to Düsseldorf with his gallery in 1951, Werner followed him as his assistant, allowed herself to be inspired by his enthusiasm for expressionism and began building up her own collection of classic modern art. After Werner's death in 2008, her daughter loaned the collection to the Albertina in Vienna, the most important museum in the world for the graphic arts. In 2012 highlights from her collection were shown in a highly regarded exhibition accompanied by its own catalogue.
By the time Wilhelm Grosshennig relocated to Düsseldorf on account of the complete destruction of his gallery space in Chemnitz in1945, he could already look back on almost 40 years of work as a gallerist. His new beginning in Kasernenstraße 13, on the first floor of the well-known Conzen frame shop, was also linked with a shift in the artists he represented. Having formerly exhibited and traded in 19th-century works, he now turned to German expressionism as well as to the French artists Pablo Picasso, André Derain and Henri Matisse. As Klaus Albrecht Schröder, who served as director of the Albertina for many years, writes in the catalogue of the exhibition presenting the collection, Grosshennig's gallery advanced to become "a linchpin in the market for French and German art of the late-19th and 20th century and mediated the redevelopment and recovery of public art collections in West Germany" (Kirchner, Heckel, Nolde: Die Sammlung Werner, exh. cat. Wien 2012, p. 8). A substantial role in this success was played by Grosshennig's naturally ambitious and interested young assistant Irmtraut Werner, who developed herself into an art expert in the realm favoured by her employer. He gave her expressionist graphic works for her birthday and her daughter's baptism to recognise her energetic support. These works would become the initial spark that set off the development of her own collection, which she still continued to pursue after she married the virtuoso violinist Ricardo Odnopossoff in 1965 and followed him to Vienna.

The nearly 20 years she spent working in the gallery were so formative that she was able to continue to collect with the help of her old connections but, above all, with a sure eye for quality. At the same time, Irmtraut Werner always made an effort not to leave individual works isolated and to instead form graphic series – for example, in the case of Otto Mueller's lithographs "Im Wasser stehendes und am Ufer sitzendes Mädchen" (Lot 173) and "Zwei Akte" (Lot 172) – which she completed with the help of the artist's widow Maschka Mueller (née Meyerhofer). One of the highlights of her collection is also by Mueller: the large-format watercolour "Großer liegender und kleine stehende Akte in Landschaft" (Lot 41). With this picture dated to 1925, Werner owned a characteristic work by the Brücke artist, who had been exploring the depiction of the nude – mostly boyish, young women in nature – since 1901. Standing or lying down, his figures are symbols of the paradisiacal state of humankind in a natural setting. Mueller also usually refrained from adding attributes to his figures and only rarely revealed their physiognomies.
Werner became familiar with Erich Heckel's oeuvre through the 1965 exhibition "Erich Heckel: Gemälde aus den Jahren 1906-1960" at the Galerie Grosshennig. A selection of works from this show and other sources also found their way into her collection: these include the watercolours "Wolken am Meer" (Lot 168), "Frau vor Bäumen" (Lot 167) and "Südfranzösischer Hafen" (Lot 169), all of which were from the 1920s and reveal the artist's broad thematic range.
During the years she spent at the side of the globally sought-after violinist Odnopossoff, she continued to keep herself informed about exhibitions, artists and current developments in art, and she cautiously expanded her collection through works by Maurice Estève, Alexander Archipenko, Henri Matisse and, above all, Pablo Picasso. From the latter she purchased one of his finest lithographs, the "Buste au corsage à Carreaux" (Lot 42), a 1957 depiction of his last life partner, Jacqueline Roque. Picasso uses his masterful and, as always, highly experimental handling of the different printing techniques to apply the chalk so broadly to the zinc plate that he attains "frottage" effects and creates an unusually painterly-looking graphic work, whose appeal is further enhanced by means of a fine needle.
Overall, Werner brought together an exquisite collection that is surprisingly homogeneous in spite of its different artists. Although she initially scarcely possessed the – artistic, familial and material – prerequisites for this project, she succeeded in creating a cohesive and surprisingly vibrant collection to call her own.

PABLO PICASSO
Málaga 1881 – 1973 Mougins

42 BUSTE AU CORSAGE À CARREAUX
1957/1958

Original-Lithographie auf Velin mit Wasserzeichen „Arches". 55,9 x 44 cm (65,8 x 50,2 cm). Signiert und nummeriert. 2. Druckzustand. Exemplar 32/50. Herausgegeben von Galerie Louise Leiris, Paris 1958. – In guter Erhaltung. Seitliche Ränder mit geringfügigem Lichtrand.

Mourlot 308

Lithograph on wove paper with "Arches" watermark. 55.9 x 44 cm (65.8 x 50.2 cm). Signed and numbered. 2nd print state. Proof 32/50. Published by Galerie Louise Leiris, Paris 1958. – Very good condition. Minor light-stain to side margins.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Werner, Wien, Depositum Albertina Wien

€ 30 000 – 40 000

Der Entwurf des ersten Zustandes entstand bereits am 18. Dezember 1957. Am 27. Dezember des Folgejahres überarbeitete der Künstler die zuvor zarte Darstellung mit Kreide und geritzten Binnenstrukturen für den zweiten Zustand. Dieser zeigt das reizvolle Porträt von Jacqueline Roque nun in kraftvoller Intensität mit ausgeprägten Kontrasten.

The draft of the first state was created on 18 December 1957, and on 27 December of the following year the artist reworked the previously delicate depiction with chalk and incised internal structures for the second state. This now shows the charming portrait of Jacqueline Roque in powerful intensity with pronounced contrasts.



MARC CHAGALL
Witebsk 1887 – 1985 Vence

43 L'OISEAU BLEU
1952

Tempera, Gouache, Deckweiß und Tuschpinsel auf festem Aquarellkarton mit schwer leserlichem Wasserzeichen „[...] FRANCE". 58,5 x 38,5 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links weiß signiert und datiert 'Marc Chagall 1952'. – Tadellos erhalten. Die Ränder unregelmäßig, mit kleinen Nagellöchern in den Ecken und an den Seitenrändern, rechts mit unbedeutendem kurzen Riss.

Mit einer Bestätigung von Hervé Odermatt, Paris, vom 24. September 1987; dem Vorbesitzer gegenüber vom Comité Chagall, Paris, 2012 bestätigt

Tempera, gouache, white bodycolour, and brush and India ink on firm watercolour card with barely legible watermark "[...] FRANCE". 58.5 x 38.5 cm. Framed under glass. Signed and dated 'Marc Chagall 1952' in white lower left. – In excellent condition. The margins irregular, with minor pin holes in corners and to lateral margins, insignificant short tear to right.

With a confirmation by Hervé Odermatt, Paris, dated 24 September 1987; confirmed to the previous owner by Comité Chagall, Paris, 2012

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Frankreich; Sotheby's, London, 20. Juni 2012, Lot 131; Tajan, Paris, 8. März 2016, Lot 44 (Rahmenetikett); Galerie Odermatt-Vedovi, Paris; Privatsammlung Deutschland

Literatur *Literature*
Franz Meyer, Marc Chagall. Leben und Werk, Köln 1961, Nr. 851 mit Abb.

€ 350 000 – 400 000

Mit „L'Oiseau bleu" kommt ein Werk zum Aufruf, das wie kaum ein anderes sinnbildlich für die Côte d'Azur und Marc Chagalls heitere Lebensphase Anfang der 1950er Jahre steht.
Nach einem mehrjährigen Aufenthalt in den Vereinigten Staaten kehrt der Maler 1948 nach Frankreich zurück. Zunächst lebt er in der Nähe von Paris, ab 1950 dauerhaft in Vence bei Nizza. Seine Werke sind nun geprägt von strahlenden Farben und eleganten Motiven. Die gelöste Stimmung, die aus diesen Bildern spricht, wird zusätzlich befeuert durch die Begegnung des Malers mit Valentina „Vava" Brodsky, seiner zweiten Ehefrau. Die Frau an seiner Seite wird ebenso zu einer neuen Inspirationsquelle wie die Lichtfülle und reiche Vegetation, die ihn an der Côte d'Azur umgibt.
Das Meer und die nächtliche Küste prägen motivisch und farblich diese außergewöhnlich schöne Papierarbeit. „L'Oiseau bleu" ist beherrscht von dem für Chagall typischen Blau, einem intensiven Kobaltton. Sie changiert in hellblauen, grünlichen und weißlichen Facetten und erzeugt einen juwelenhaft leuchtenden Bildraum mit ausgeprägter Tiefe. Die weit ausschwingende Form der Bucht – wahrscheinlich die berühmte „Baie des Anges", die Engelsbucht vor Nizza – stellt die Kulisse. Der titelgebende Vogel, eine Taube, dominiert als elegante und friedfertige Gestalt die Darstellung. Kopf und Hals sind grazil in die Bildebene gedreht, das große, menschlich erscheinende Auge blickt den Betrachter direkt an. Die beiden Figuren, die sich an ihn schmiegen, bilden mit dem Vogel eine Einheit auf einem kleinen Boot, das auf dem vorderen Teil der Küstenlinie liegt. Ein diffuses goldgelbes Leuchten im Hintergrund deutet den Mond an, der über der Bucht steht, und vervollständigt die magische Atmosphäre dieser nächtlichen Szenerie.

'L'Oiseau bleu' is a work that symbolises the Côte d'Azur and Marc Chagall's cheerful phase of life in the early 1950s like no other. After a stay of several years in the United States, the painter returned to France in 1948. At first he lived near Paris, but from 1950 he lived permanently in Vence near Nice. His works are now characterised by bright colours and elegant motifs. The relaxed mood that speaks from these pictures is additionally fuelled by the painter's encounter with Valentina "Vava" Brodsky, his second wife. The woman at his side becomes a new source of inspiration, as does the abundance of light and rich vegetation that surrounds him on the Côte d'Azur. The sea and the nocturnal coast characterise this extraordinarily beautiful work on paper in terms of motif and colour. 'L'Oiseau bleu' is dominated by Chagall's typical blue, an intense cobalt tone. It changes in light blue, greenish and whitish facets and creates a jewel-like glowing pictorial space with pronounced depth. The sweeping shape of the bay – probably the famous 'Baie des Anges', the Bay of Angels in front of Nice – provides the backdrop. The eponymous bird, a dove, dominates the depiction as an elegant and peaceful figure. Head and neck are gracefully turned into the picture plane, the large, human-looking eye looks directly at the viewer. The two figures that nestle against it form a unit with the bird on a small boat that lies on the front part of the coastline. A diffuse golden yellow glow in the background hints at the moon that stands over the bay, completing the magical atmosphere of this nocturnal setting.



ANDY WARHOL
Pittsburgh 1928 – 1987 New York

44 MICK JAGGER
1975

Farbserigraphie auf Karton. 111 x 73,7 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Von Mick Jagger ebenfalls signiert. Exemplar 248/250 (+50 A.P. +3 P.P.). Edition Seabird Editions, London (mit rückseitigem Stempel). Blatt 8 der gleichnamigen 10-teiligen Folge. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr.II.145

Colour screenprint on card. 111 x 73.7 cm. Framed under glass. Signed and numbered. Also signed by Mick Jagger. Proof 248/250 (+50 A.P. +3 P.P.). Edition Seabird Editions, London (stamp verso). Sheet 8 of the eponymous 10-part series. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

American State of the Arts Gallery Exchange, New York (1978); Privatsammlung, Hamburg

€ 60 000 – 80 000

Andy Warhol greift als Vorlagen für seine Werke zunächst auf Fotomaterial aus den Medien zurück, beginnt aber in den 1970er Jahren selbst zu fotografieren. Mit seiner Polaroidkamera lichtet er die Stars seiner Zeit ab und nutzt die individuellen, persönlich geprägten Fotos als Grundlage für seine grafischen Arbeiten.
Mit Mick Jagger verbindet ihn seit 1964 eine enge Freundschaft. 1971 entwirft Warhol das berühmt-berüchtigte Plattencover des Rolling Stones-Albums „Sticky Fingers“. Um sich 1975 auf eine Amerika-Tour vorzubereiten, mietet Jagger mit seinen Bandkollegen das Haus von Andy Warhol auf Long Island. Bei dieser Gelegenheit entsteht eine Serie von Fotos des Musikers, die ihn mit nacktem Oberkörper in unterschiedlichen Posen zeigen. Die Aufnahmen setzt Warhol in farbige Serigraphien um, die als zehnteiliges Portfolio noch im selben Jahr herausgegeben werden.
In den Jagger-Porträts entwickelt Warhol eine Gestaltung, die wegweisend für sein Spätwerk werden wird. Er collagiert gerissene farbige Papiersegmente auf die Fotovorlage und ersetzt die dadurch abgedeckten Partien durch gezeichnete Linien, akzentuiert aber auch teils die Fotografie durch eine freie Nachzeichnung. Die Mick Jagger-Porträts, die jeweils von Warhol und Jagger signiert sind, bilden ein einzigartiges Zeugnis der Zusammenarbeit dieser beiden Leitfiguren der Popkultur.

Initially, Andy Warhol took recourse to photo material from the media as source material for his works. In the 1970s, however, he began to take photographs himself. With his polaroid camera, he took pictures of the stars of his time and used the individual, personally influenced photographs as a basis for his graphic work.
He had a close friendship with Mick Jagger since 1964 and designed the notorious Rolling Stones record cover “Sticky Fingers” in 1971. In 1975, Jagger and his bandmates rented Andy Warhol’s house on Long Island in preparation for their America tour. On this occasion, a series of photographs of the musician were created, showing him bare-chested in various poses. Warhol converted the photographs into colour serigraphs, which were published as a ten-part portfolio in the same year.
Warhol developed a design within the Jagger portraits that would be ground-breaking for his later work. He collaged torn coloured paper segments onto the photo template, replacing the thus covered areas by drawn lines whilst also emphasizing the photograph by retracing the outlines. The Mick Jagger portraits, each signed by Warhol and Jagger, are a unique testimony to the collaboration between these two leading figures of pop culture.



ANDY WARHOL
Pittsburgh 1928 – 1987 New York

45 **GERONIMO**
1986

Farbserigraphie auf Lenox Museum Board. 91,4 x 91,4 cm. Unter Plexiglas gerahmt. Signiert und nummeriert. Exemplar 223/250 (+50 A.P. +15 P.P. +15 H.C.). Edition Gaultney, Klineman Art, Inc., New York. Blatt 8 der 10-teiligen Folge Cowboys and Indians. – Mit leichten Altersspuren.

Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr.II.384

Colour screenprint on Lenox Museum Board. 91.4 x 91.4 cm. Framed under plexiglass. Signed and numbered. Proof 223/250 (+50 A.P. +15 P.P. +15 H.C.). Edition Gaultney, Klineman Art, Inc., New York. Sheet 8 of the 10-part serie Cowboys and Indians. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Lovett Investment Art Gallery (mit rückseitigem Aufkleber); Privatsammlung, Hessen

€ 30 000 – 40 000

Das Werk „Geronimo" aus dem Jahr 1986 ist Teil von Andy Warhols Serie Cowboy und Indianer, in der sich der Künstler mit der Geschichte der Ureinwohner Amerikas auseinandersetzt. Warhol, der ein großes Interesse am amerikanischen Westen, insbesondere an Westernfilmen, hatte, hinterfragt in dieser Serie das Konzept des „Helden" in der Geschichte der Ureinwohner Amerikas.
In diesem Werk wird Geronimo dargestellt, der militärische und geistige Führer der Apachen, der von 1829 bis 1909 lebte. Die Apachen waren ein indigener Stamm, der im 19. Jahrhundert im Südwesten der Vereinigten Staaten und im Norden Mexikos ansässig war. Geronimo, der als Medizinmann des Stammes und als Symbol des Widerstands bekannt ist, wird vor allem als Anführer während des Konflikts der Apachen mit den Vereinigten Staaten zwischen 1849 und 1886 in Verbindung gebracht, ein Ereignis, das schließlich zu seiner Gefangenschaft in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens führte.
Die Komposition basiert auf einer Fotografie von Ben Wittick aus dem Jahr 1887, die Warhol so beschnitt, dass Geronimos Gesicht im Zentrum steht. Auf diese Weise und durch die Verstärkung des Bildes mit hellen, lebhaften Farben in Gelb, Blau und Rot präsentiert Warhol Geronimo auf eine auffällige, dynamische Weise und verleiht ihm ein gewisses Maß an Macht. Durch die Wahl Geronimos als Motiv verdeutlicht Warhol, wie dessen Leben, das einst von seiner Rolle als bedeutender Anführer geprägt war, von seiner Transformation in einen Stereotyp der indianischen Identität verdrängt wurde.

The work "Geronimo" from 1986 is part of Andy Warhol's Cowboys and Indians series, in which the artist explores the history of Native America. Warhol, who had a deep interest in the American West, especially Western films, uses this series to investigate the concept of the 'hero' in Native American history.
The figure depicted in this work is Geronimo, the Apache military and spiritual leader who lived from 1829 to 1909. The Apache were an Indigenous tribe located in the Southwestern part of the United States and northern part of Mexico during the 19th century. Geronimo, known as the tribe's medicine man and a symbol of resistance, is primarily remembered as the leader during the Apache conflict with the United States between 1849 and 1886, an event that ultimately led to his imprisonment for the final two decades of his life.
The composition is based on a photograph taken by Ben Wittick in 1887, which Warhol cropped to focus on Geronimo's face. By doing so, and enhancing the image with bright, vivid colors in yellow, blue, and red, Warhol presents Geronimo in a striking, dynamic way, giving him a sense of power. By choosing Geronimo as the subject, Warhol highlights how Geronimo's life, once defined by his role as an important leader, became overshadowed by his transformation into a stereotype of Native American identity.



ANDY WARHOL
Pittsburgh 1928 – 1987 New York

46 LENIN
1987

Farbserigraphie auf Karton. 100 x 75 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert und nummeriert. Rückseitig mit dem Copyright-Stempel des Künstlers „© ANDY WARHOL 1987". Exemplar 41/120 (+24 A.P. +6 P.P. +10 H.C.). Edition Galerie Bernd Klüser, München – Mit leichten Altersspuren.

Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints, A Catalogue Raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr.II.402

Colour screenprint on card. 100 x 75 cm. Framed under glass. Signed and numbered. Artist's copyright stamp "© ANDY WARHOL 1987" verso. Proof 41/120 (+24 A.P. +6 P.P. +10 H.C.). Edition Galerie Bernd Klüser, Munich. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Galerie Klüser, München (1987); Privatbesitz, Niedersachsen

€ 40 000 – 60 000



GERHARD RICHTER
Dresden 1932

47 SOUVENIR
1995

Öl auf Leinwand. 21 x 21 cm. Auf Unterlagenkarton 42,5 x 34,5 cm. Unter Glas gerahmt. Auf der Rahmenrückseite auf dem Editionsetikett signiert und nummeriert. Bild 41 einer 64-teiligen Arbeit. Edition Anthony d'Offay Gallery, London. – Mit geringfügigen Altersspuren.

Hubertus Butin u.a. (Hgs.), Gerhard Richter, Editionen 1965–2013, Ostfildern-Ruit 2014, WVZ-Nr.84

Oil on canvas. 21 x 21 cm. On support card 42.5 x 34.5 cm. Framed under glass. Signed and numbered on edition label verso of frame. Picture 41 of a 64-part work. Edition Anthony d'Offay Gallery, London. – Minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Anthony d'Offay Gallery, London; Anthony Meier Fine Arts, San Francisco (mit rückseitigem Aufkleber); Schönewald Fine Arts, Düsseldorf (mit rückseitigem Aufkleber); Orler Gallerie d'arte, Venedig (mit rückseitigem Aufkleber); Galerie Thomas, München (mit rückseitigem Aufkleber); Galerie Koch, Hannover; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Hannover 2020 (Galerie Koch), 65 Jahre Galerie Koch, Ausst.Kat.Nr.66, o.S. mit Farbabb. (dieses Exemplar)

€ 45 000 – 55 000



GERHARD RICHTER
Dresden 1932

48 OHNE TITEL (21.6.08)
2008

Lack auf bedrucktem Karton.
29,5 x 21 cm. Auf Unterlagenkarton montiert. Unter Glas gerahmt. Auf dem Unterlagenkarton signiert und datiert '21.6.08 – Richter'. Auf der Rahmenrückwand datiert '21.6.08'.

Mit beiliegender Bestätigung von Dietmar Elger, Gerhard Richter Archiv Dresden, vom 12.03.2025.

Lacquer on printed card. 29.5 x 21 cm. Mounted on card support. Framed under glass. Signed and dated '21.6.08 – Richter' on backing card. Dated '21.6.08' on frame backing.

With accompanying confirmation from Dietmar Elger, Gerhard Richter Archive Dresden, dated 12.03.2025.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 100 000 – 150 000

Gerhard Richters künstlerisches Schaffen ist geprägt von der unermüdlichen Auseinandersetzung mit dem Medium der Malerei. Immer wieder lotet er deren Möglichkeiten aus und entwickelt innovative Techniken, um die Grenzen des Mediums zu verschieben. Die vorliegende Arbeit ist Teil einer Serie von 100 individuell gestalteten Übermalungen, in denen Richter verschiedene gedruckte Architekturpläne als Ausgangspunkt verwendet. Bei seinen Übermalungen verwendet Richter oft einen Spachtel oder drückt, wie hier das Blatt auf eine Farbpalette, wodurch der bewusste Akt des Malens in ein zufälliges Verfahren übergeht, das an den Surrealismus erinnert. Dieser teils unkontrollierbare Prozess erhebt die Farbe zum eigentlichen Protagonisten und löst den Malprozess weitgehend vom Künstler. Diesen Mechanismus beschreibt Gerhard Richter selbst wie folgt: „Es ist diese bestimmte Qualität, um die es doch geht. Die ist weder ausgedacht noch überraschend oder einfallsreich, nicht verblüffend, nicht witzig, nicht interessant, nicht zynisch, nicht planbar und wahrscheinlich nicht einmal beschreibbar: – Einfach gut.“ (Godfrey Mark, Serota Nicholas (Hgs), Gerhard Richter, Panorama, Ausst. Kat. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, München, London, New York 2012, S.17)

Gerhard Richter's artistic work is characterised by the tireless exploration of the medium of painting. Again and again, he explores its possibilities and develops innovative techniques to push the boundaries of the medium. The present work is part of a series of 100 individually designed overpaintings in which Richter used various printed architectural plans as a starting point. In his overpaintings, Richter often uses a palette knife or, as here, presses the sheet onto a colour palette, transforming the conscious act of painting into a random process reminiscent of Surrealism. This partially uncontrollable process elevates the paint to the actual protagonist and to a great extent detaches the painting process from the artist. Richter himself describes this process as follows, 'It is this particular quality that is at the centre of it all. It is neither contrived nor surprising or imaginative, not astonishing, not funny, not interesting, not cynical, not plannable and probably not even describable, it is simply good.' (Godfrey Mark, Serota Nicholas (Ed), Gerhard Richter, Panorama, exhib.cat. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Munich, London, New York 2012, p.17)



ANSELM KIEFER
Donaueschingen 1945

R49 OHNE TITEL (AUS DER SERIE: SEFER HECHALOTH)
UM 2002

Acryl und Gouache auf schwarz-weiß Photographie. 63 x 88 cm. Unter Glas gerahmt. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Acrylic and gouache on black and white photograph. 63 x 88 cm. Framed under glass. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Galerie Clairefontaine, Luxemburg

Ausstellungen *Exhibitions*
Luxemburg 2013/2014 (Galerie Claire-fontaine), looking to learn, learning to look, 25 Jahre Galerie Clairefontaine

€ 50 000 – 70 000



JONATHAN MEESE
Tokio 1972

50 GARTEN EDEN I (DER LEDERNE FISCH)
2004



Öl und Collage auf Leinwand, 3-teilig. 210 x 420 cm. Gerahmt. Monogrammiert und datiert 'JM 2004'. Rückseitig auf der Leinwand jeweils signiert, datiert und betitelt 'Garten Eden I der lederne Fisch JMeese 2004' sowie mit Hängeanweisung. Rückseitig auf dem Keilrahmen mit Hängeanweisung und Werknummer. Rückseitig die Leinwand mit Photographien und Kopien vom Künstler collagiert. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Oil and collage on canvas, 3 parts. 210 x 420 cm. Framed. Monogrammed and dated 'JM 2004'. Each signed, dated and titled 'Garten Eden I der lederne Fisch JMeese 2004' on canvas verso and with hanging instructions. Work number and hanging instructions on stretcher verso. Photographs and copies from the artist collaged on canvas verso. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*

Galerie Krinzinger, Wien (mit rückseitigen Aufklebern); Privatsammlung, Belgien

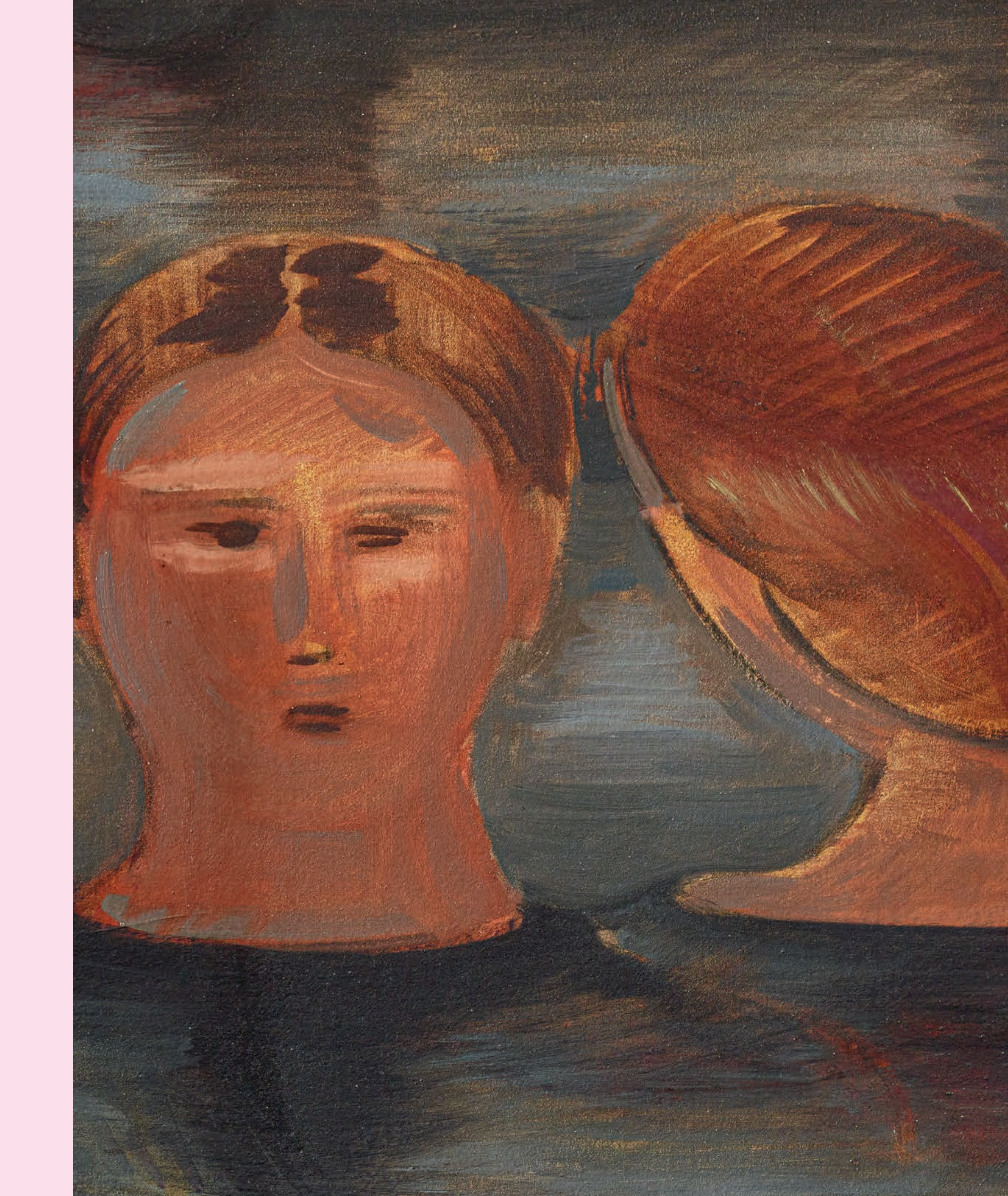
€ 40 000 – 60 000

DER NACHLASS OSKAR SCHLEMMERS

Nach einer gerichtlichen Einigung im langen Rechtsstreit um den Nachlass des Bauhaus-Meisters Oskar Schlemmer (1888-1943) kommen nun zentrale Werke des Künstlers bei Lempertz zur Auktion. Der im Dezember 2024 geschlossene, gerichtliche Vergleich regelt, wie zahlreiche Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen aus dem Bestand der Witwe Tut Schlemmers verteilt werden. Es ging am Ende der Verhandlungen nicht mehr nur um 65 Werke, die damals zu einem Teil im Depot der Stuttgarter Staatsgalerie verwahrt wurden, sondern um den gesamten Nachlass. Teil der Vereinbarung sind auch Schenkungen an ausgewählte Museen.
Im November 2024 hatte das Kunsthaus Lempertz als erstes Werk aus dem Nachlass schon die „Freiplastik G", die wichtigste Plastik aus Schlemmers Bauhaus-Zeit, versteigert. Für die Auktion Ende Mai werden nun zunächst 21 Werke aus dem Schlemmer-Nachlass aufgerufen. Die beiden Toplose sind die großformatige „Komposition auf Rosa" und der zum malerischen Spätwerk gehörende „Sechs-Köpfe-Fries". Hinzu kommen überwiegend frühe Arbeiten auf Papier. Abgesehen von Aquarellen mit charakteristischen Köpfen und perspektivisch angelegten Tischgesellschaften, gehört auch eine Vorzeichnung zu dem vielleicht bekanntesten Werk Schlemmers, dem Gemälde „Bauhaustreppe" von 1932 (Museum of Modern Art, New York), zum Schlemmer-Nachlass.
Das Kunsthaus Lempertz freut sich, diese Werke versteigern zu dürfen. Der Auktionator Henrik Hanstein war vom Oberlandesgericht zum Sequester bestellt.

THE ESTATE OF OSKAR SCHLEMMER

Following an agreement reached in court regarding the long legal battle over the estate of Bauhaus master Oskar Schlemmer (1888-1943), two central works by the artist are now coming up for auction at Lempertz. Finalised in December 2024, the court settlement regulates the allocation of numerous paintings, watercolours and drawings formerly owned by the artist's widow, Tut Schlemmer. At the end of the proceedings, it was no longer only about 65 works (some of which were in storage at the Stuttgarter Staatsgalerie at that time) but the complete estate. Donations to selected museums are also part of the agreement.
Kunsthaus Lempertz had already auctioned off the first work from the estate in November 2024: "Freiplastik G", the most important sculpture from Schlemmer's Bauhaus period. Now, at the auction at the end of May, 21 works from the Schlemmer estate will initially be put up for sale. The top two lots are the large-format "Komposition auf Rosa" and the "Sechs-Köpfe-Fries", which belongs to the artist's late work as a painter. These are joined by primarily early works on paper. Besides watercolours featuring characteristic heads and groups of diners arranged in perspective, the Schlemmer estate also includes a preliminary drawing for what may be Schlemmer's best-known work, the painting "Bauhaustreppe" (Museum of Modern Art, New York).
Kunsthaus Lempertz is pleased to be able to auction these works. The auctioneer Henrik Hanstein was appointed as trustee by the higher regional court.



OSKAR SCHLEMMER
Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

51 GROSSER KOPF IM PROFIL
1932

Aquarell über Bleistift auf elfenbeinfarbenem Zeichenpapier. 40,2 x 17,9 cm. Unbezeichnet. – Rückseitig an den Ecken auf Unterlagekarton montiert.

v. Maur 484 A

Watercolour over pencil on ivory-coloured drawing paper. 40.2 x 17.9 cm. Unsigned. – In the verso corners mounted to card support.

Provenienz *Provenance*
Staatsgalerie Stuttgart, Depositum Schlemmer, Inv. Nr. GL 1889

Ausstellungen *Exhibitions*
U. a. Wuppertal 1947, Oskar Schlemmer, Liste Nr. 45; Frankfurt, Kassel, Berlin, Mannheim 1949/50 (Frankfurter Kunstverein/Studio der Hessischen Sezession/Haus am Waldsee Berlin/Galerie Rudolf Probst, Schloß Mannheim), Oskar Schlemmer, Gedächtnisausstellung, Kat. Nr. 36; Stuttgart 1953 (Württembergischer Kunstverein), Oskar Schlemmer, Gedächtnisausstellung zum 10jährigen Todestag, Kat. Nr. 242; München 1953 (Haus der Kunst), Oskar Schlemmer, Ausstellung zum Gedächtnis an seinen 10. Todestag, Nr. 188e; Hannover, Wuppertal, Hagen 1953/54 (Kestner-Gesellschaft Hannover/Von der Heydt-Museum Wuppertal/Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen), Oskar Schlemmer, Gedächtnisausstellung, Kat. Nr. 97; Hannover/Mannheim/Saarbrücken/Ulm/Wiesbaden/Karlsruhe/Dortmund/Kiel/Pforzheim/Lübeck/Bremen 1960/61 (Kestner-Gesellschaft Hannover/Städtische Kunsthalle Mannheim/Saarland-Museum/Ulmer Museum/Nassauischer Kunstverein Wiesbaden/Badischer Kunstverein Karlsruhe/Museum am Ostwall Dortmund/Kunsthalle Kiel, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein/Kunst- und Gewerbeverein Industriehaus Pforzheim/Overbeck-Gesellschaft Lübeck/Kunstverein Bremen), Oskar Schlemmer, Handzeichnungen – Aquarelle, Wanderausstellung, Handzeichnungen, Kat. Nr. 50, mit Abb. S. 29; Berlin 1963 (Akademie der Künste), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 139; Berlin 1968, Aquarelle und Zeichnungen des 20. Jahrhunderts, Nr. 145; Paris 1969 (Centre Culturel Allemand Goethe-Institut), Oskar Schlemmer, Exposition de dessins et d´aquarelles á l´occasion de l'exposition Bauhaus á Paris, Kat. Nr. 44; Los Angeles 1970 (Felix Landau Gallery), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 30; Säckingen 1972 (Kunstverein Hochrhein e.V.), Oskar Schlemmer, Zeichnungen und Aquarelle, Nr. 43; Hoechst/München/Leverkusen/Bonn 1984 (Jahrhunderthalle Hoechst/Museum Villa Stuck München/Erholungshaus der Bayer AG/Städtisches Kunstmuseum Bonn), Oskar Schlemmer 1888-1943, Werke zyklischer Themen, Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Skulpturen, Kat. Nr. 140

Literatur *Literature*
Hans Hildebrandt , Oskar Schlemmer, München 1952, WK NR. 660 (datiert 1931); Farbige Reproduktion, Kunstverlag Fingerle, Esslingen (25 x 11 cm), Nr. 2322; Paul F. Schmidt, Klassizistische Neigungen in der Malerei der Gegenwart, in: Das Kunstwerk, IV. Jahr 1950, Heft 4, S. 12 ff, Abb. S. 17

€ 70 000 – 90 000



Oskar Schlemmer war auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens, als er 1932 sein bekanntestes Werk „Bauhaustreppe“ (Museum of Modern Art, New York) schuf und sich hierfür paradigmatisch mit der menschlichen Figur und seiner Beziehung zum Raum befasste. Im Zusammenhang mit dieser Inkunabel der Kunstgeschichte schuf Schlemmer auch das Aquarell „Großer Kopf im Profil“.
Das in reizvollen Farbakkorden in Blau, Rosé, Ocker und Braun angelegte Aquarell gehört zu einer Gruppe farbiger Arbeiten auf Papier, mit denen Schlemmer ein Thema und dessen Hauptmotive künstlerisch umkreiste. Mit pointierten Hell-Dunkel-Kontrasten, die einen Lichteinfall von rechts evozieren, ist ein männlicher Kopf erfasst, dessen dunkle Silhouette wirkungsvoll vor einen hell-gestreiften Hintergrund gesetzt ist. Meisterhaft arbeitete Schlemmer das Wechselspiel von Licht und Schatten, von Farbmaterie und deren „Verlaufen“ im Beigeton des elfenbeinfarbenen Papiers heraus. Charakteristisch für die Aquarelle dieser Zeit ist auch eine dezidierte Bleistiftrahmung, so dass Kopf und Schultern scharf angeschnitten sind. Im Wesentlichen setzen diese Aquarelle mit Schlemmers Übersiedlung 1929 nach Breslau ein, wo er an der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe unterrichtete und – einer Tagebuchnotiz zufolge – mit Euphorie und neuen Ideen sowie großem Erfolg arbeitete: „Barocke Periode? Nicht ohne Gefahren und Verlassen der Strenge, des statisch-konstruktiven Aufbaus zugunsten des Schwungs, gesteigerten Gefühls, in der Folge romantischer Extase.“ (Oskar Schlemmer, zit. nach Ausst. Kat. Gotha 2019, S. 36). Vor allem in Aquarellen wie diesem schlägt sich diese Ekstase nieder.

Oskar Schlemmer was at the pinnacle of his artistic career in 1932, when he created his best-known work, the “Bauhaustreppe” (Museum of Modern Art, New York) – in preparation for which he occupied himself paradigmatically with the human figure and its relationship to space. The watercolour “Großer Kopf im Profil” is also connected with this iconic work of art history.
Composed in delightful harmonies of blue, pink, ochre and brown, this watercolour belongs to a group of works done in colour on paper in which Schlemmer circles around a theme and its primary motif. With pointed contrasts in value evoking a light source to the right, the artist has captured a male head whose dark silhouette is placed before the light stripes of the background to produce a striking effect. Schlemmer has masterfully developed the interplay of light and shadow, the material of the colours and their “blending” into the beige tone of the ivory paper. The decisive framing in pencil is also characteristic of the watercolours from this period, with the head and shoulders sharply cropped. These watercolours essentially begin in 1929, with Schlemmer’s move to Wroclaw, where he taught at the academy of fine and applied art and was – according to a journal entry – working with great euphoria, new ideas and success: “Baroque period? Not without dangers and abandonment of rigorousness, the static and constructive structure in favour of energy, heightened feeling and subsequently romantic ecstasy” (Oskar Schlemmer, cited in exh. cat. Gotha 2019, p. 36). This ecstasy has particularly left its mark on watercolours like this one.



OSKAR SCHLEMMER
Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

52 KOMPOSITION AUF ROSA (REKONSTRUKTION)
1916/1930

Lack- und Metallfarbe auf Leinwand, auf Holzplatte aufgezogen, mit einem aufgesetzten, bemalten Holzrelief. 128,5 x 95,2 cm (131 x 97,7 cm). Mit weißer Originalleiste gerahmt und in Acrylkastenrahmung. Auf der mit Zeitungspapier (Berliner Tageblatt vom 30. März 1930) abgeklebten Rückseite oben mit schwarzem Pinsel gross monogrammiert, signiert, datiert und betitelt 'OS/1916, STUTTGART, Komposition auf rosA/ OsK Schlemmer' sowie rechts oben 'rekonstruiert 1930 Breslau'. Auf der Zeitung oben in der Mitte (auf dem Kopf stehend) mit Bleistift bezeichnet „Rosa comp." und auf einem einfachen Papieraufkleber zusätzlich mit Tinte eigenhändig betitelt 'Komposition auf rosa' (unterstrichen). – Mit feinem Craquelé auf der rosafarbenen Fläche und punktuellen, unauffälligen Retuschen.

v. Maur G 111; nicht bei Hildebrandt

Gloss paint and metal paint on canvas, laid down on wood panel, with an attached, painted wooden relief. 128.5 x 95.2 cm (131 x 97.7 cm). Framed with the original white wooden profile strips, in acrylic glass frame case. Monogrammed, signed, dated and titled 'OS/1916, STUTTGART, Komposition auf rosA/ OsK Schlemmer' in large letters in black brush at the top and 'rekonstruiert 1930 Breslau' at the top right verso, which has been pasted over with newsprint (Berliner Tageblatt of March 30, 1930). Inscribed "Rosa comp." in pencil at the top center of the newspaper (upside down) and additionally titled 'Komposition auf rosa' (underlined) in his own hand in ink on a simple paper label. – Fine craquelure on pink coloured areas and isolated inconspicuous retouches.

€ 1 200 000 – 1 500 000

Provenienz *Provenance*

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/MUMOK (Museum des 20. Jahrhunderts Wien), bis 2008 Leihgabe des Nachlasses (Tut Schlemmer – Depositum Schlemmer)

Ausstellungen *Exhibitions*

Berlin 1931 (Galerie Alfred Flechtheim), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 2 („Komposition auf rosa 1916 (rekonstruiert))"; Ulm 1933, lt. (Einsendungs-) Liste des Künstlers „Nr. 35"; Mannheim 1967 (Mannheimer Kunstverein), Oskar Schlemmer, Gemälde von 1909 bis 1942, außer Katalog (Ausstellung der vorliegenden Fassung statt der ersten Version v. Maur G 110, die unter der Kat. Nr. 7 verzeichnet und abgebildet ist); Zürich 1980 (Kunsthaus Zürich), Reliefs, Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert, Kat. Nr. 94 mit Abb. (mit rückwärtigem Etikett); Stuttgart 1968 (Württembergischer Kunstverein), 50 Jahre Bauhaus, Kat. Nr. 243, mit Abb. der Erstfassung (mit rückwärtigem Etikett); Baltimore/New York/San Francisco/Minneapolis 1986-1987 (The Baltimore Museum of Art/IBM Gallery of Science and Art New York/San Francisco Museum of Modern Art/Walker Art Center), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 9 mit Farbabb. S. 46; Ascona 1987 (Museo comunale d'arte moderna), Oskar Schlemmer, Opere del/Werke von 1908-1942, Kat. Nr. 6 mit ganzseitiger Abb.; Madrid/Barcelona 1996-1997 (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia/Centre Cultural de la Fundación "La Caixa"), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 4 mit ganzseitiger Farbabb. S. 65

Literatur *Literature*

Museum des 20. Jahrhunderts Wien, Sammlungskatalog 2, Die Bilder, Wien 1968, S. 57 mit ganzseitiger Abb.; Ausst. Kat. Stuttgart 1977, Oskar Schlemmer, Staatsgalerie Stuttgart, im Württembergischen Kunstverein Stuttgart, vgl. Karin v. Maur, Text zu Kat. Nr. 31; Beate Bender, Vom Wandbild zur Wandgestaltung – Oskar Schlemmers Aufträge für den privaten Wohnraum, in: Ausst. Kat. Oskar Schlemmer. Wand – Bild/Bild – Wand, Mannheim 1988, vgl. S. 44 (zur „Komposition auf Rosa – Verhältnis dreier Figuren", 1915/1916 mit Abb. S. 49)



Das Werk Oskar Schlemmers ist geprägt von der Idee eines rational denkenden Menschen in einer geordneten, modernen Welt. Anhand geometrisch-mathematischer Prinzipien entwickelte er ein von jeglicher Emotion befreites Menschenbild, das er in Werken an der Schwelle zwischen Malerei und Skulptur zum Ausdruck brachte. Die „Komposition auf Rosa“, eine eigenhändige Rekonstruktion des 1916 entstandenen Werks (Baltimore Museum of Art), führt diese Vision auf geniale Weise vor.

Für die 1930 entstandene „Komposition auf Rosa“, ein mit Lack- und Metallfarbe versehenes Leinwandbild mit einer Figur im Holzrelief, schuf Schlemmer eine geometrisch vereinfachte Flächenfigur, die sich über die Diagonale des Bildfeldes erstreckt und von zwei figuralen Elementen flankiert wird. Wie Karin v. Maur es treffend beschreibt, scheint die Jünglingsfigur von den Zehenspitzen bis zum kreisförmigen Kopf von einer dynamischen Spannung durchzogen, die sich in der Rundung des Kopfes ballt und in dem angewinkelten Arm eine Art von Bewegung suggeriert. Die Schrägstellung und der zugespitzte Fuß vermitteln einen labilen Schwebezustand zwischen Stehen und Fallen, der die kleine, rosafarbene Figur unten rechts entgegengesetzt ist (Vgl. v. Maur, Oskar Schlemmer, München 1979, S. 76). Zur Ausgewogenheit der Komposition dienen links oben die in ein Liniengerüst eingeschriebenen Fragmente einer weiteren Figur. Auch wenn die Komposition nahezu flächig gehalten ist, vermitteln die verschiedenen Farbtöne von Beige über Rosé und Grau bis hin zu Schwarz, ihre unterschiedlichen Beschaffenheiten und das leicht erhabene Relief der Hauptfigur einen Eindruck von Räumlichkeit. Wie kaum ein anderes Werk verkörpert die „Komposition auf Rosa“ durch seine besondere Stellung zwischen Architektur, Relief und Malerei den universellen Gedanken des Bauhauses.



Schlemmers Atelier in Stuttgart, um 1919
aus: Oskar Schlemmer, Ausst. Kat. The Baltimore Museum of Art (1986), S. 196



Oskar Schlemmer, Komposition auf Rosa, 1915/1916,
The Baltimore Museum of Art
aus: Oskar Schlemmer, Ausst. Kat. The Baltimore Museum of Art (1986), Abb. 9

Oskar Schlemmer's work is defined by the idea of a rationally thinking person in an ordered, modern world. Using geometrical and mathematical principles, he developed a human image freed from every emotion and gave expression to it in works along the threshold between painting and sculpture. The "Komposition auf Rosa", the artist's own reconstruction of a work created in 1916 (Baltimore Museum of Art), is a brilliant presentation of this vision.

For the "Komposition auf Rosa", created in 1930 using metallic and enamel paints on canvas with a wood relief of a figure, Schlemmer produced the geometrically simplified shape of a figure that stretches along the diagonal of the picture plane and is flanked by two figural elements. As aptly described by Karin von Maur, the figure of a youth seems to be filled with a dynamic tension that stretches from the tips of his toes to his circular head, becoming balled up in the arc of the head and suggesting some kind of movement in the bent arm. Its oblique placement and pointed foot convey a sense of a labile, hovering state between standing and falling, which is countered by the small, pink figure at the bottom right (see von Maur, Oskar Schlemmer, München 1979, p. 76). The fragments of an additional figure inscribed into a linear framework in the upper left corner serve to balance the composition. Although it is kept nearly two-dimensional, the composition's various colours ranging from beige to pink and grey to black, their different qualities and the slightly raised relief of the main figure convey a sense of space. Through its exceptional position between architecture, relief and painting, "Komposition auf Rosa" embodies the universal idea of the Bauhaus better than almost any other work.

OSKAR SCHLEMMER
Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

53 SECHS-KÖPFE-FRIES
1935

Öl auf Nessel auf Ensoplatte aufgezogen, rückseitig mit dem Papier von Zeitungen aus dem Jahr bespannt. 44,7/45 x 119/119,2 cm. Unter Glas gerahmt. Unbezeichnet. Rückseitig mit dem bedruckten Etikett des Nachlasses von Tut Schlemmer. – In sehr schöner Erhaltung.

v. Maur G 281

Oil on untreated cotton mounted on Enso sheet, covered verso with paper from newspapers from that year. 44.7/45 x 119/119.2 cm. Framed under glass. Unsigned. Printed label of the Estate of Tut Schlemmer verso. – Very fine condition.

Provenienz *Provenance*

Nachlass Oskar Schlemmer; Kunstmuseum Stuttgart 1990-2008 (mit rückseitigem Etikett „Eigentum der Stadt Stuttgart, LG-150"); Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

Ascona 1987 (Museo comunale d'arte moderna), Oskar Schlemmer. Opere del 1908-1942/Werke von 1908-1942, Kat. Nr. 14 mit Abb.

Literatur *Literature*

Hans Hildebrandt (Hg.), Oskar Schlemmer, München 1952 , WK. NR. 251 („Sechs Köpfe, vertikal gestreift"), o. Abb.; Karin v. Maur, Oskar Schlemmer. Monographie, München 1979, S. 270, mit Abb.

€ 600 000 – 800 000



Mit dem „Sechs-Köpfe-Fries“ kommt das einzige reine Gemälde aus dem Schlemmer-Nachlass zum Aufruf. Das ursprünglich als Hochformat konzipierte Werk entstand 1930 im Zusammenhang mit Schlemmers wichtigstem Auftrag zur Ausmalung des Rundraums im Museum Folkwang in Essen, in dessen Zentrum das figürliche Brunnenmonument von George Minne (1905/1906) stand.
Oskar Schlemmer war 1930 ein angesehener und gefragter Künstler, als er vom damaligen, der Moderne höchst aufgeschlossenen Direktor des Essener Museums Ernst Gosebruch den Auftrag zur Ausschmückung des Essener Rundraums erhielt und sich damit gegen die Entwürfe von Willi Baumeister und Erich Heckel durchsetzte. In Orientierung an den sechs Knabenfiguren des Minne-Brunnens konzipierte Schlemmer neun hochformatige Einzeltafeln mit der Darstellung von farblich und formal reduzierten Jünglingsfiguren. Als Entwurf für eine dieser Tafeln setzte er die Knaben vor einen intensiv gelben Hintergrund. Da sich die Bedingungen des Essener Auftrags mehrfach änderten und Schlemmer immer wieder neue Entwürfe vorlegte, hatte das Gemälde „Die gelben Männer“ – so der Arbeitstitel – bald keine Funktion mehr.
Als Schlemmer sich nach längerer Schaffenspause um 1935 mit Gemälden wie „Drei in der Halle“ und „Unterhaltung“ beschäftigte, nahm er das schmale Hochformat „Die gelben Männer“ wieder zur Hand, drehte es zum Querformat und begann die ursprüngliche Darstellung mit einem Fries von sechs Mädchenköpfen komplett zu übermalen. Seine Bildsprache war nun malerischer geworden, so dass seine abwechselnd in Rückenansicht, im Profil und von vorn dargestellten Köpfe eine scheinbar schwebende, bewegte Girlande bilden. Wie es seinem Menschenbild entsprach, handelt es sich um formal reduzierte und von jeglicher Charakterisierung befreite Mädchenköpfe. In seinem Tagebuch schilderte Schlemmer am 15. Februar 1935 den Entstehungsprozess mit folgenden Worten: „Es waren unglaubliche Stadien des Übermalens, das Durchscheinen des intensiv gelb-orangen Grundes gegen neue Dunkelheiten. Selbst jetzt noch, nachdem fast alles zugedeckt ist, geistern die Spuren des darunter befindlichen. […] Es ist eine eigentümliche Stimmung im Bild […], eine mitternächtliche, fluktuierende, phosphoreszierende. Ein bewegtes Lebendiges.“ (zit. nach: Karin v. Maur, Oskar Schlemmer, München 1979, S. 110). Wie von Maur es treffend beschreibt, gewinnt das Gemälde durch die Übermalung eine völlig neue, gesteigerte Qualität, indem die Verschattung der Figuren und der Lichtstreif dem Fries eine hintergründige Tiefe verleihen.

The “Sechs-Köpfe-Fries” is the only pure painting from Schlemmer’s estate to be offered for sale. Originally conceived as a vertical format, the work was created in 1930 in connection with Schlemmer’s most important commission to paint the circular room in the Museum Folkwang in Essen, at the center of which was the figurative fountain monument by George Minne (1905/1906).
Oskar Schlemmer was a respected and sought-after artist in 1930 when he was commissioned by Ernst Gosebruch, the director of the Essen museum at the time, who was highly open-minded towards modernism, to decorate the Essen round room and thus prevailed over the designs by Willi Baumeister and Erich Heckel. Taking his cue from the six boy figures in the Minne Fountain, Schlemmer designed nine individual vertical panels depicting youthful figures in reduced colors and forms. As a design for one of these panels, he set the boys against an intense yellow background. As the conditions of the Essen commission changed several times and Schlemmer repeatedly submitted new designs, the painting ‘The Yellow Men’ – the working title – soon no longer had a function.
When Schlemmer returned to paintings such as “Drei in der Halle” and “Unterhaltung” around 1935 after a long creative break, he took up the narrow portrait format of “Die gelben Männer” again, turned it into a landscape format and began to completely paint over the original depiction with a frieze of six girls’ heads. His pictorial language had now become more painterly, so that his heads, depicted alternately from behind, in profile and from the front, form a seemingly floating, moving garland. In keeping with his image of humanity, the heads of the girls are formally reduced and stripped of all characterization. In his diary on 15.2.1935, Schlemmer described the creative process in the following words: “There were incredible stages of overpainting, the intense yellow-orange ground shining through against new darknesses. Even now, after almost everything has been covered, the traces of what was underneath are still haunting. […] There is a peculiar mood in the picture […], a midnight, fluctuating, phosphorescent one. A moving, living thing.” (quoted from: Karin v. Maur, Oskar Schlemmer, Munich 1979, p. 110). As von Maur aptly describes it, the painting gains a completely new, heightened quality through the overpainting, in that the shading of the figures and the streak of light lend the frieze an enigmatic depth.



Oskar Schlemmer und George Minne, Brunnenraum im Museum Folkwang Essen
mit Wandbildern 9 und 1 der dritten Fassung (nicht erhalten), 1930
aus: Karin v. Maur, Oskar Schlemmer. Monographie, München 1979, Abb. 156

DAY SALE

am 31. Mai 2025

18 weitere Werke von Oskar Schlemmer aus dem Nachlass



Lot 196

OSKAR SCHLEMMER
FRAUEN AM TISCH II
1925

Aquarell und Bleistiftzeichnung auf dünnem Papier.
20,1/20,6 x 23,6 cm.

€ 22 000 – 25 000

Lot 197

OSKAR SCHLEMMER
BAUHAUSTREPPE
1928

Bleistiftzeichnung auf
rückseitig schwarz bedrucktem,
dünnem Papier.
21 x 14,9 cm.

€ 15 000 – 25 000



OSKAR SCHLEMMER
Stuttgart 1888 – 1943 Baden-Baden

54 BAUPLASTIK R
1919

Bronzeplastik. Höhe 98,8 cm. Seitlich rechts unten bezeichnet und datiert „PROBEGUSS BRONZE 1964 UNVERKÄUFLICH FÜR JULIAN HILDEBRANDT". Posthumer Guss 1964; Unikat in diesem Material, neben der Auflage von 10 Aluminiumgüssen. Gießerei H. Noack, Berlin. – Mit schöner goldbrauner Patina.

v. Maur P 10a (Aluminium)

Mit einer Bestätigung von Tut Schlemmer, Stuttgart, vom 10. März 1979

Bronze. Height 98.8 cm. Inscribed and dated "PROBEGUSS BRONZE 1964 UNVERKÄUFLICH FÜR JULIAN HILDEBRANDT" on lower right side. Posthumous cast 1964; unique piece in this material, beside the edition of 10 aluminium casts. Foundry H. Noack, Berlin. – Fine golden brown patina.

With a confirmation by Tut Schlemmer, Stuttgart, dated 10 March 1979

Provenienz *Provenance*

Nachlass des Künstlers; Geschenk Tut Schlemmers an den Vorbesitzer, Familie Hans Hildebrandt; Privatsammlung

Ausstellungen *Exhibitions*

U.a. Bern 1959 (Kunsthalle Bern), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 157 (Aluminium); Hannover 1960/1961 u.a. Wanderausstellung (Kestner-Gesellschaft), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 158 (Aluminium); Rom 1962 (Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 44 (Aluminium); London 1962 (Marlborough Fine Art), Painters of the Bauhaus, Kat. Nr. 188 (Aluminium); Berlin 1963 (Akademie der Künste), Oskar Schlemmer, Kat. Nr. 254 (Aluminium); Stuttgart 1968 (Württembergischer Kunstverein), 50 Jahre Bauhaus, S. 298, Kat. Nr. 265 mit Abb.; London 1968/1971 u.a. Wanderausstellung, 50 Jahre Bauhaus, S. 297, Kat. Nr. 217 (Aluminium); Berlin 1977 (Neue Nationalgalerie/Akademie der Künste/Große Orangerie), Tendenzen der Zwanziger Jahre, Kat. Nr. 1/243, mit Abb. 112

Literatur *Literature*

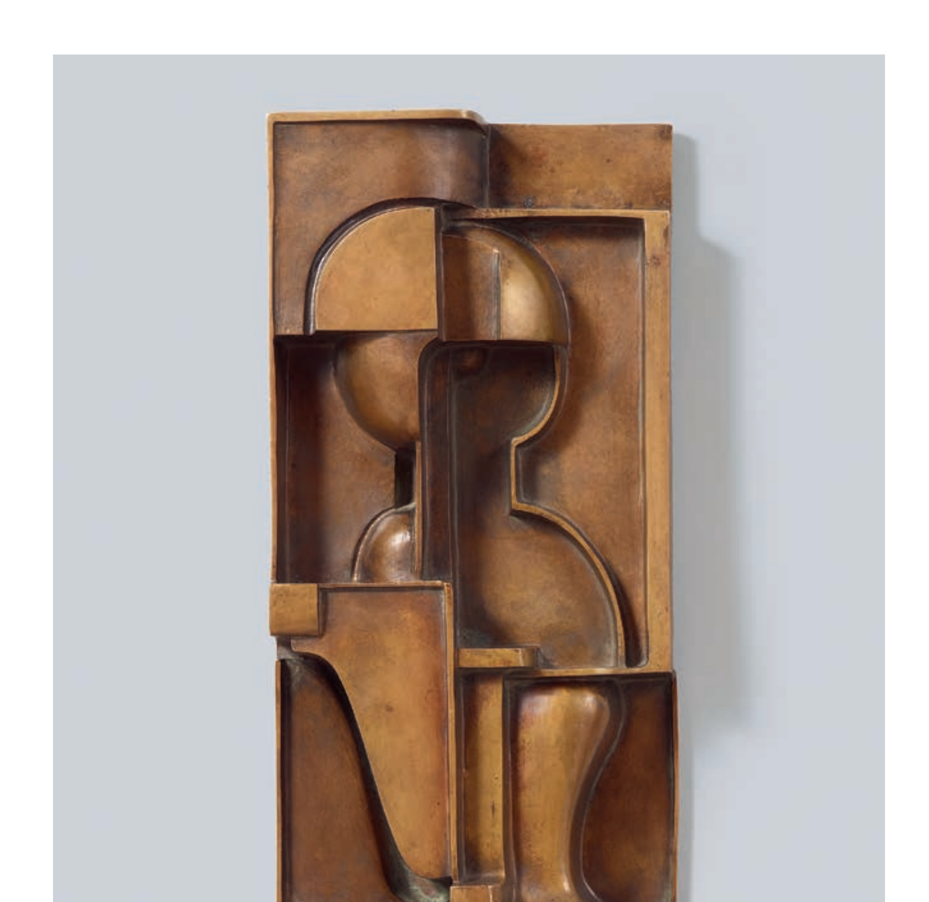
Karin v. Maur, Oskar Schlemmer, Das plastische Werk, Stuttgart 1972, S. 27, mit ganzseitiger Farbtafel S. 25 (Aluminium); Wulf Herzogenrath, Oskar Schlemmer. Die Wandgestaltung der neuen Architektur, München 1973, Verz. 14.4, mit Abb. 227 (Aluminium); Hans M. Wingler, Kleine Bauhaus-Fibel, Berlin 1974; S. 18, mit Abb. S. 20 (Aluminium)

€ 140 000 – 160 000



In der bedeutenden „Bauplastik R“ visualisiert sich in nuce Oskar Schlemmers künstlerisches Gesamtwerk. Hier ist schon seine Auffassung von gegenstandsgebundener Abstraktion formuliert.
Im Entstehungsjahr unseres Reliefs, 1919, konstituiert sich in Weimar das Staatliche Bauhaus aus der von Henry van de Velde gegründeten Kunstgewerbeschule. Neuer und moderner soll die Hochschule sein. Aus der Idee der Gestaltung jeden Lebensbereichs im Sinne des Gesamtkunstwerks entwickelt sich der Grundsatz, dass nun die Form der Funktion folgen und damit über die im 19. Jahrhundert entwickelte Schönheitsidee hinausgehen soll. Der neuen Devise „Form follows function“ wird der Mensch in seinen Maßen und Bedürfnissen zugrunde gelegt.
1920 wird Oskar Schlemmer von Walter Gropius an das Bauhaus berufen und leitet die Klasse der Wandgestaltung – ein Aufgabenbereich, der in direktem Zusammenhang mit unserem Relief zu sehen ist. Denn formal ist die Wand als architektonisches Bauteil per se werkimmanent für die skulpturale Gattung Relief. Die Vermessung des menschlichen Körpers stellt Oskar Schlemmers ureigenstes Thema dar, in seiner Wandgestaltung, in seiner Plastik und Malerei sowie in seinem Bühnenwerk.
Die nach Hans Hildebrandt folgende Bearbeiterin des Werks Oskar Schlemmers, Karin v. Maur, beschreibt die „Bauplastik R“ eingehend:
Die „Reihe der Reliefs von 1919 [gipfelt] in der 'Bauplastik R', mit der Schlemmer nicht nur die Polychromie, sondern weitgehend auch die Flächengebundenheit verläßt. Auf der Vertikalachse eines schmalen Hochrechtecks erhebt sich eine nach rechts gewendete Jünglingsfigur, deren schlanke Umrisse auf elementare geometrische Grundformen reduziert sind. [...] Durch den rhythmischen Wechsel von konkaven und konvexen Partien wird die Fläche auf mehreren Ebenen in die Tiefe gestuft und überhöht. Auf diese Weise entsteht ein ebenso klares wie differenziertes Gefüge aus rechteckigen Hohlräumen, eingeschnittenen Konturen, scharfkantigen Graten und runden Wölbungen. Statt der Farben übernimmt hier das Licht die Funktion der aktivierenden Akzentsetzung [...].
Das profilierte Gliederungssystem, das die Gestalt durchdringt und ihre gesetzmäßige Proportionierung sichtbar werden läßt, wirkt in allen Teilen so konsequent, daß Figur und Konstruktion zu einer harmonischen Ganzheit zusammenwachsen.“ (Karin v. Maur 1972, op. cit., S. 27).
Noch differenzierter als in der Version in Aluminium erscheint das Spiel von Licht und Schatten, von Flächen und Linien, von Konkaven und Konvexen, in dem hier vorliegenden Bronzeguss, der in dieser Materialausführung einmalig und somit als Unikat gilt.

The highly important bronze sculpture "Bauplastik R" concisely visualises Oskar Schlemmer's entire artistic oeuvre. His concept of an abstraction tied to the object is already formulated here.
In 1919, the year our relief was created, the school of applied art founded by Henry van de Velde in Weimar was reconstituted as the State Bauhaus. This educational institution was to be newer and more modern. The idea of shaping every area of life in the sense of a total work of art developed into the principle that form was now to follow function and thus move beyond the notion of beauty developed in the 19th century. The new motto "form follows function" was made to provide the foundation for the measure and needs of human beings.
In 1920 Walter Gropius offered a position at the Bauhaus to Oskar Schlemmer, who headed the class for wall decoration – an area of responsibility that is to be seen as directly connected with our relief. Formally the wall, as an architectonic component, is automatically inherent to the sculptural category of relief. And the measurement of the human body represents Oskar Schlemmer's most distinctively characteristic theme: in his wall decorations, his sculptures and paintings and also his works for the stage.
Karin von Maur, who catalogued Oskar Schlemmer's work after Hans Hildebrandt, describes "Bauplastik R" in depth:
The "series of reliefs from 1919 [culminates] in 'Bauplastik R', in which Schlemmer abandons not just polychromy but, to a great extent, the attachment to the plane as well. The figure of a youth rises along the vertical axis of a narrow, upright rectangle – turned to the right, his slender contours are reduced to elementary geometric forms. [...] Through the rhythmic alternation of concave and convex passages, the plane becomes recessed and raised on multiple levels in depth. This results in a framework that is no less clear than it is nuanced and consists of rectangular cavities, interrupted contours, sharp-edged ridges and rounded protrusions. Here, instead of colours, it is light that serves to activate the work by adding accents [...].
The profiled structural system, which cuts through the figure and renders its regular proportions visible, appears so logical in all of its parts that the figure and construction merge together into a harmonious whole" (Karin von Maur 1972, op. cit., p. 27).
Compared to the aluminium version, the play of light and shadow, surface and line, concave and convex appears even more nuanced in the bronze cast – realised only once in this material, this piece is thus to be seen as a unique work.



LUCIO FONTANA

Rosario de Santa Fé/Argentinien 1899 – 1968 Varese

55 CONCETTO SPAZIALE
1958

Pastellkreide und Collage, teils perforiert, auf Leinwand. 165 x 120 cm. Mit Atelierleiste gerahmt. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert, betitelt und beschriftet 'Lucio Fontana Concetto spaziale L.Fontana Concetto spaziale 1958 Gaetano'. – Mit leichten Altersspuren.

Enrico Crispolti, Lucio Fontana, Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Bd.I, Mailand 2006, WVZ-Nr.58 G 3

Pastel and collage, partly perforated, on canvas. 165 x 120 cm. Framed in studio frame. Signed, dated, titled and inscribed 'Lucio Fontana Concetto spaziale L.Fontana Concetto spaziale 1958 Gaetano' verso on canvas. – Minor traces of age.

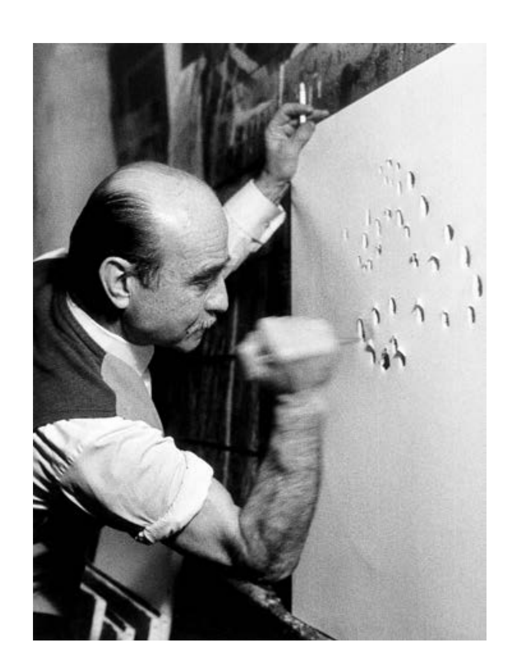
Provenienz *Provenance*
Marlborough Galleria d'Arte, Rom (mit rückseitigem Aufkleber, dort datiert 1957/1958); Sammlung Paolo Marinotti, Mailand; Privatsammlung, Schweiz; Koller, Zürich, 19.06.2009, Lot 3279; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Mailand 1971 (Artelevi), Lucio Fontana, opere scelte inedite, olii, disegni, ceramiche
L'Aquila 1963 (Castello Cinquecentesco, Aspetti dell'arte contemporanea), Omaggio a Cagli, Omaggio a Fontana, Omaggio a Quaroni, retrospettive antologiche, Ausst.Kat.Nr.137 (mit rückseitigem Aufkleber)

Literatur *Literature*
Enrico Crispolti, Fontana, catalogo generale, Bd.I, Mailand 1986, S.204 mit Abb.
Enrico Crispolti, Lucio Fontana, Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environments spatiaux, Bd.2, Brüssel 1974, Kat.Nr.58 G 3
Enrico Crispolti, Omaggio a Lucio Fontana, Rom 1971, S.159, Tafel 165

€ 600 000 – 700 000





Lucio Fontana, Milan, 1963. Photo Ugo Mulas

„Concetto spaziale (58 G 3)“ gehört zu der Werkgruppe der „Gessi“ (Kreiden), die zwischen 1954 und 1958 entstehen. Die Arbeiten dieser Gruppe vereinen die Materialien Pastellkreide, Collage und Perforationen auf grobmaschiger Leinwand zu archaisch anmutenden, äußerst ausdrucksstarken Kompositionen. Während die Gemälde der zeitgleich geschaffenen Werkgruppe der „Barocchi“ durch eine stark bewegte Gestik bestimmt sind, vermitteln die flächenbetonten „Gessi“ eine schwebende, der Natur entlehnte Ruhe.Eine organische Spindelform nimmt in dieser Arbeit die gesamte Höhe des Bildraumes ein. Ähnliche, weiter aufgespannte Spindeln finden sich mehrfach in der Gruppe der „Gessi“ und auch in Fontanas plastischem Werk, beispielsweise in dem direkt nachfolgenden Gemälde „Concetto spaziale (58 G 4)“ sowie in der kurz zuvor entstandenen Plastik „(57 SC 1)“. Zusätzlich betont durch eine plastische Konturlinie hebt sie sich hier grünlich-schwarz von dem rotbraunen Untergrund ab. Wirbelnde hellrote Linien umgeben die Spindel, ihre Binnenfläche dagegen ist durch einzelne olivgrüne Schlieren, vor allem aber durch punktuell gesetzte Perforationen der Leinwand akzentuiert. Die erdigen Farbtöne und scheinbar natürlich gewachsenen Formen lassen den Eindruck eines Organismus entstehen, der in einem uns unbekannten Kosmos existiert. Diese Assoziation unterstreicht Fontana durch die Perforation der Leinwand – sie folgt seiner Intention, die zweidimensionale Darstellung zu erweitern und in einen unendlichen, abstrakten Raum zu öffnen.
Diese Intention erläutert der Künstler selbst: „Meine Experimente nahmen eine neue Richtung mit dem 'Räumlichen Manifest' von 1946, in dem ich sagte: 'Wir treiben die Entwicklung der Kunst durch das Medium voran.' Das bringt es auf eine Formel. […] Es war einfach das Gefühl, dass es nicht mehr ausreichte, bei dem Begriff 'Kunst' nur an Pinsel und Malerei, an Leinwände und Fresken zu denken. Es war eine Warnung, dass die Kunst ihre Richtung und Dimension geändert hatte, wobei ich 'Dimension' hier im Sinne von 'Tiefe' verwende. […] Ich mache ein Loch in die Leinwand, um die überkommenen bildlichen Formeln hinter mir zu lassen, das Gemälde und die traditionelle Kunstauffassung, und ich entfliehe im symbolischen, aber auch im materiellen Sinne dem Gefängnis der glatten Oberfläche.“ (Lucio Fontana, zit. nach: Lucio Fontana, Peintures et sculptures, Ausst.Kat. Galerie Karsten Greve, Paris 1989, S.29)

'Concetto spaziale (58 G 3)' pertains to the group of works 'Gessi' (chalks) that were created between 1954 and 1958. The works of this group unite the use of pastels, collage, and perforations on coarse-mesh canvas into extremely expressive compositions of archaic appearance. While the paintings of the group of works 'Barocchi', created during the same period, are characterised by a strongly animated gesture, the 'Gessi' accentuate the surfaces, conveying a floating tranquillity borrowed from nature.
In this work, an organic spindle shape occupies the entire height of the picture space. There are further similar unfolded spindles in the group of works 'Gessi' as well as in Fontana's sculptural work, for example in the immediately following work 'Concetto spaziale (58 G 4)' or the work '(58 SC 1)' created just beforehand. Additionally emphasised by a plastic contour line, it stands out here in greenish-black against the reddish-brown background. Swirling light red lines surround the spindle while, in contrast, its inner area is highlighted by individual olive-green striations and particularly by selectively positioned perforations in the canvas.
The earthy hues and seemingly naturally grown shapes create the impression of an organism that exists in an unknown cosmos. Fontana underlines these associations with the perforation of the canvas, which follows his intention of extending the two-dimensional depiction and opening it up into an infinite, abstract space. This intention is described by the artist himself as follows: 'My experiments took a new direction with the 'Spatial Manifesto' of 1946, in which I stated: "We drive the development of art through the medium." This boils it down to a formula. […] It was simply the feeling that it no longer sufficed to associate the term "art" merely with brushes and paintings, with canvases and frescoes.
It was a warning that art had changed its direction and dimension, whereby I use "dimension" here in the sense of "depth". […] I punch a hole in the canvas in order to abandon the traditional pictorial formulas, the painting and the traditional conception of art, and I escape the prison of the smooth surface in a symbolic, but also in a material sense. '
(Lucio Fontana, quoted in: Lucio Fontana, Peintures et sculptures, exhib. cat. Galerie Karsten Greve, Paris 1989, p.29)

IMI KNOEBEL
Dessau 1940

56 **OSTERBEN**
1980/1981

2-teilige Arbeit: Alublech, lackiertes Holz, Metalldraht und Zinkblech sowie Acryl auf Papier und Acryl hinter Glas in Metallrahmen. 202 x 115 cm und 101 x 71 cm. Rückseitig auf dem Alublech signiert, datiert und betitelt 'Osterben Imi Knoebel 81'. Auf der 2. Arbeit auf dem Papier signiert und datiert 'Imi Knoebel 80' und rückseitig auf der Rahmenrückwand signiert und datiert 'Imi 80'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

2 part work: aluminium sheet, lacquered wood, metal wire and zinc sheet and acrylic on paper and acrylic behind glass in metal frame. 202 x 115 cm and 101 x 71 cm. Signed, dated and titled 'Osterben Imi Knoebel 81' verso on aluminium sheet. The second work on paper signed and dated 'Imi Knoebel 80' and signed and dated 'Imi 80' verso on frame backing. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Galerie nächst St. Stephan, Wien; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen/ Dauerleihgabe Saarlandmuseum, Saarbrücken (1983-1988) und Dauerleihgabe Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen (1988-1993); Lempertz, Köln, 21.11.1997, Lot 304; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen; Christie's, London, 01.07.2010, Lot 330; Privatsammlung, Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*
Bochum 2019 (Kunstsammlungen der Ruhr-Universität), Farbanstöße, Farbe in der neueren Kunst, Ausst.Kat., S.45 mit Farbabb.
Bochum 2011/2012 (Kunstsammlungen der Ruhr-Universität), Kaiserslautern 2012 (Museum Pfalzgalerie), Berlin (Akademie der Künste), Würzburg (Museum im Kulturspeicher), Rostock 2012/2013 (Kunsthalle), Aufbruch, Malerei und realer Raum, Situation Kunst, für Max Imdahl, Ausst.Kat., S.129-131 mit Farbabbn.
Aachen 1988 (Suermondt-Ludwig Museum), Imi Knoebel, Gerhard Merz, Sammlung Hugo Jung IV, Ausst.Kat., S.13 mit Farbabb.
Innsbruck 1987 (Galerie im Taxispalais), Imi Knoebel, Ausst.Kat., o.S. mit Abb.

€ 80 000 – 100 000





IMI KNOEBEL
Dessau 1940

57 SCHWARZES BILD I – METROPOLIS
1991

Lack auf Hartfaser, teils geritzt, 3-teilig. 240 x 450 cm. Rückseitig auf der Hartfaser signiert und datiert 'imi 81' sowie mit Richtungspfeilen. – Mit Atelier- und geringfügigen Altersspuren.

Lacquer on plywood, partly scratched, 3 parts. 240 x 450 cm. Signed and dated 'imi 81' on plywood verso and with directional arrows. – Traces of studio and minor traces of age.

Provenienz *Provenance*
Galerie Fahnemann, Berlin (2002); Privatsammlung, Belgien

Ausstellungen *Exhibitions*
Berlin 1991 (Martin-Gropius-Bau), Metropolis

€ 100 000 – 150 000



PIERRE SOULAGES
Rodez/Frankreich 1919 – 2022 Nîmes

58 OHNE TITEL
1951

Walnussbeize auf Karton auf Leinwand. 68 x 50 cm. Unter Glas gerahmt. Signiert 'Soulages'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv des Künstlers registriert. Mit beiliegendem Photozertifikat von Colette Soulages, Sète, vom 14.04.2025..

Walnut stain on card on canvas. 68 x 50 cm. Framed under glass. Signed 'Soulages'. – Traces of studio and minor traces of age.

The present work is registered in the archives of the artist. With accompanying photo-certificate from Colette Soulages, Sète, dated 14.04.2025.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

€ 200 000 – 250 000

Als „Maler des Schwarz“ bekannt, entwickelt er eine Technik, die er Outrenoir – oder „jenseits des Schwarz“ – nennt. Für Soulages geht es nicht nur um Farbe, sondern auch um die reflektierenden Qualitäten von Schwarz, um das Spiel des Lichts auf der schwarzen Oberfläche.
Die vorliegende Werk, das 1951 entsteht, kann als Vorläufer seiner späteren Outrenoir-Gemälde betrachtet werden. Im Laufe der Zeit nimmt die Farbe Schwarz eine immer dominantere Rolle in seinem Werk ein, bis schließlich fast alle Spuren der darunter liegenden Oberfläche verschwunden sind.
In diesem Werk begegnen wir einem anderen Material, das für Soulages von besonderer Bedeutung ist: Walnussbeize. Dieses natürliche Pigment, das aus Walnussschalen gewonnen wird, erzeugt ein sattes, erdiges Braun. Soulages beginnt, es in seinen Arbeiten auf Papier zu verwenden, da es warm, fließend und für feine Tonabstufungen geeignet ist. Die Verwendung der Farbe spiegelt auch sein tiefes Interesse an Materialität und Textur wider, wobei er die Oberfläche oft mit unkonventionellen Werkzeugen wie Löffeln, schmalen Harken und Gummiwerkzeugen bearbeitet.
Obwohl er der abstrakten Bewegung der Nachkriegszeit zugerechnet wird, unterscheidet sich Soulages‘ Ansatz von seiner Zeitgenossen. Während andere Gestik und Spontaneität betonten, geht er eher bedächtig und meditativ vor.

Known as the “painter of black,” he develops a technique that he calls Outrenoir—or “beyond black.” For Soulages, it is not solely about color; it is also about the reflective qualiies of black, about the play of light on the black surface.
The work Untitled, created 1951, can be seen as a precursor to his later Outrenoir paintings. Over time, black takes on an increasingly dominant role in his work, eventually eliminating almost all trace of the underlying surface.
In this work, we encounter another material of particular significance to Soulages: walnut stain. This natural pigment, derived from walnut husks, produces a rich, earthy brown. He begins using it in his works on paper for its warmth, fluidity, and capacity for subtle tonal variations. Its application also reflects his deep interest in materiality and texture, often working the surface with unconventional tools such as spoons, small rakes, and rubber implements.
Although associated with the post-war abstract movement, Soulages' approach differed from his contemporaries. While others emphasized gesture and spontaneity, his work is more deliberate and meditative.



HENRI LAURENS
1885 – Paris – 1954

59 FEMME COUCHÉE (DE FACE)
1921

Bronzerelief. 14 x 39,6 cm. Unbezeichnet. Einer von 8 Güssen. – Mit schöner dunkler Patina, teils bronzefarben aufgelichtet.

Hofmann 103

Bronze relief. 14 x 39.6 cm. Unsigned. One of 8 casts. – Fine dark patina, partly with bronze-coloured highlights.

Provenienz *Provenance*
Galerie Louise Leiris, Paris (mit beiliegendem Beleg); Galerie René Ziegler, Zürich (1986); Privatsammlung Hessen

Ausstellungen *Exhibitions*
Lugano 1986 (Galerie Pieter Coray), Henri Laurens cubista, Kat. Nr. 21, mit Farbabb.

Literatur *Literature*
Vgl. Marthe Laurens, Henri Laurens. Sculpteur 1885-1954, Paris 1955, Nr. IV, S. 95, mit Abb.; Henri Laurens, Ausst. Kat. Haus am Waldsee, Berlin 1956, Kat. Nr. 6; Henri Laurens. Plastiken, Grafiken, Zeichnungen, Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1972, Kat. Nr. 4; Henri Laurens (1885-1954). Skulpturen, Collagen, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik, Ausst. Kat. Sprengel Museum, Hannover 1985, Kat. Nr. 3

€ 30 000 – 35 000



Als der französische Bildhauer Henri Laurens 1912 Georges Braque kennenlernte, vermittelte ihm dieser die Ideen und Techniken des Kubismus. Nachdem Laurens die neue Formzerlegung zunächst an plastischen Konstruktionen aus Holz, Eisen und Gips erprobt hatte, wandte er sich um 1920 der Figur zu, die er teils aus Terracotta formte, teils in Bronze gießen ließ.
Für die „Femme couchée, de face“ nutzte er die Möglichkeiten des Reliefs, um einen liegenden, weiblichen Akt nahezu formatfüllend darzustellen. Mit den Mitteln der kubistischen Formzerlegung gelang es ihm, den Akt allansichtig zu zeigen – den Kopf mit langem Haar nach links gewandt, der Oberkörper en face sowie der Bauch und die Gesäßrundung in einer Bildebene nach oben zeigend. Wie bei den Stillleben ging es Laurens hier um das Zusammenspiel der Einzelformen, die geometrisiert und geordnet zu einer Einheit verschmolzen werden. Dabei wechseln sich geschwungene Formen und scharfkantig-eckige Elemente ab.
Auf die Frage nach seiner Vorgehensweise antwortete Laurens: „Wenn ich eine Skulptur beginne, habe ich von dem, was ich machen möchte, nur eine vage Idee. Ich habe zum Bespiel die Idee einer Frau […]. Doch bevor meine Skulptur die Darstellung von irgendetwas ist, ist sie […] eine Folge plastischer Geschehnisse meiner Vorstellung […].“ (zit. nach: „Die unbekannte Sammlung aus Bielefeld“, Ausst. Kat. Bonn 2011, S. 130).
Das Bronzerelief stammt aus der Galerie von Louise Leiris in Paris, die die künstlerische Vertretung des Bildhauers von ihrem Schwager Daniel Henry Kahnweiler übernommen hatte. Dieser hatte Laurens entdeckt und schrieb rückblickend: „Ich habe oft genug darauf hingewiesen, wie bedeutend mir das Werk Henri Laurens‘ erscheint. Sein Anteil an der 'großen Epoche‘ des Kubismus kann man kaum hoch genug einschätzen.“ (zit. nach: Werner Hofmann, Henri Laurens, Stuttgart 1970, S. 50).

When the French sculptor Henri Laurens met Georges Braque in 1912, the painter passed the ideas and techniques of cubism on to him. After initially trying out this new fragmentation of form on three-dimensional constructions made out of wood, iron and plaster, Laurens turned to the figure around 1920/21, sometimes forming them out of terracotta and sometimes having them cast in bronze.
For "Femme couchée, de face", he utilised the possibilities offered by the relief to depict a reclining female nude that nearly fills the entire image.
Using cubist techniques for the fragmentation of form, he has succeeded in depicting the nude from every side – the head with its long hair is turned to the left, the torso faces towards us and the belly and curve of the buttocks point upwards on a single visual plane. As in the case of Laurens's still lifes, what interested the artist here is the interplay of the individual forms, which have been geometrised and arranged so that they merge into a single unit.
At the same time, there is an alternation between flowing, curvilinear forms and hard-edged, angular elements. When asked about the process behind this, Laurens responded: "When I begin a sculpture, I have only a vague idea of what I wish to make. For example, I have the idea of a woman […]. But before my sculpture is a depiction of some thing, it is a sculptural fact, a series of sculptural events in my imagination […]" (cited in: "Die unbekannte Sammlung aus Bielefeld", exh. cat. Bonn 2011, p. 130).
This bronze relief is from the Parisian gallery of Louise Leiris, who took over the representation of Henri Lauren from her father-in-law, Daniel Henry Kahnweiler. The latter had discovered the artist and, looking back, he wrote: "I have pointed out often enough how important Henri Laurens's work appears to me. His part in the 'grand epoch' of cubism can hardly be estimated highly enough" (cited in: Werner Hofmann, Henri Laurens, Stuttgart 1970, p. 50).

MAX ERNST
Brühl 1891 – 1976 Paris

R60 MON AMI PIERROT
1974

Bronze. Höhe 51 cm. Hinten rechts auf der Plinthe signiert 'max ernst' und nummeriert. Hinten am Plinthenrand mit dem Gießerstempel „Susse Fondeur Paris". Exemplar E.A. III/III. – Mit schwarz-grüner Patina.

Pech 212; nicht mehr bei Spies

Bronze. Height 51 cm. Signed 'max ernst' and numbered on the plinth rear right. Foundry mark "Susse Fondeur Paris" on rear plinth edge. Exemplar E.A. III/III. – Black-green patina.

€ 50 000 – 70 000

Die Bronzeplastik „Mon ami Pierrot", „Mein Freund Pierrot", von 1974 gehört zu den letzten plastischen Arbeiten von Max Ernst. Für den spätberufenen Bildhauer bildet sie Summe und Quintessenz seines plastischen Schaffens.
Dem ikonografisch und technisch reichen malerischen und grafischen Werk Ernsts schloss sich ein überschaubares plastisches Oeuvre an, das erst um 1934/1935 im Pariser Atelier einsetzte. Seiner Collagetechnik folgend, kombinierte er auch bei seinen Plastiken unterschiedlich geformte, dreidimensionale Elemente miteinander und überführte sie einer neuen Bedeutung. Durch das Ausgießen von Hohlformen, etwa kleinen Töpfen, Muscheln und flache Schalen, gewann Ernst ein Repertoire von Einzelelementen aus Gips, die er frei assoziierend zu menschlichen oder tierischen Wesen zusammensetzte. Durch den anschließenden Guss in Bronze verbanden sich die verschiedenen Fragmente wie Muscheln, Teller und Trichter zu einer neuen, allein vom Künstler bestimmten Plastik. In diesem Sinne schichtete Ernst auch für „Mon ami Pierrot" verschieden runde Formen übereinander und bekrönte diese mit einem trichterartigen Element. Mit zwei kleinen, halbrunden Formen als Augen und drei Muscheln als Füße wurde sein Wesen 'lebendig'.
In die so entstandene breite Mundspalte fügte er eine spitz zulaufende Form als Zunge hinzu. Mit dem Titel „Pierrot" bezog Ernst sich auf die komische Gestalt des italienischen Volkstheaters „Commedia dell'Arte", so dass „Mein Freund Pierrot" als lustvoll-witzige Figur interpretiert werden darf.

*The bronze "Mon ami Pierrot" ("My Friend Pierrot"), from 1974, was one of Max Ernst's last works of sculpture. For the artist, who recognised his calling as a sculptor late in life, it forms the summation and quintessence of his sculptural oeuvre.
Ernst's iconographically and technically rich painted and graphic oeuvres were joined by a limited body of three-dimensional work that did not begin to emerge until 1934/35, in his Paris studio. Maintaining his collage technique, he also combined and transferred new meanings to variously formed three-dimensional elements in his sculptures. By creating casts of concave forms – such as little pots, shells and shallow bowls – Ernst first developed a repertoire of individual elements made of plaster and then assembled them into humanoid or animal-like creatures on the basis of free association. He subsequently cast these in bronze, uniting the various fragments, including shells, plates and funnels, into new sculptures defined solely by the artist. In keeping with this process, Ernst has also stacked a variety of rounded forms on top of one another and crowned them with a funnel-like element in "Mon ami Pierrot".
With its two small, hemispherical forms as eyes and three shells as feet, his creature comes "alive". In the narrow opening of the mouth created in this way, he has added a pointed form as a tongue. With the title "Pierrot", Ernst makes reference to the comical figure from the Italian popular theatre of the "Commedia dell'arte", meaning that "My Friend Pierrot" can be interpreted as a pleasantly amusing figure.*



GÜNTHER UECKER
Wendorf/Mecklenburg 1930

61 SANDMÜHLE
1966

Holz, Eisen, Sand, Elektromotor.
49 x 82,5 x 82,5 cm. Auf der Unterseite signiert und datiert 'Uecker 1966'. Inwendig auf dem Holz signiert, datiert und beschriftet 'Uecker Sandkasten 1966. 1 Demonstration Gallery Schmela 66 Düsseldorf. Galerie Argelander Bonn 1969. Moderna Muset Stockholm 1971'. – Mit leichten Altersspuren.

Dieter Honisch, Uecker, Stuttgart 1983, WVZ-Nr.523 (Werkverzeichnis von Marion Haedeke)

Die vorliegende Arbeit ist im Uecker Archiv registriert und wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Wood, iron, sand, electric motor. 49 x 82.5 x 82.5 cm. Signed and dated 'Uecker 1966' on underside. Signed, dated and inscribed on the inside of the wood 'Uecker Sandkasten 1966. 1 Demonstration Gallery Schmela 66 Düsseldorf. Galerie Argelander Bonn 1969. Moderna Muset Stockholm 1971'. – Minor traces of age.

The present work is registered in the Uecker Archiv and will be included in the forthcoming catalogue raisonné.

€ 100 000 – 150 000



Provenienz *Provenance*
Direkt vom Künstler; Sammlung Georg Jappe, Köln; Privatsammlung, Brandenburg

Ausstellungen *Exhibitions*
Stockholm 1971 (Moderna Museet), Günther Uecker
Bonn 1969 (Galerie Argelander), Günther Uecker
Düsseldorf 1966 (Galerie Schmela), Günther Uecker

Literatur *Literature*
Uecker Zeitung, Ausgabe 1, Düsseldorf 1969, o.S. mit Abb.



Der Künstler schreibt 1969: „Bewegung im Sand als dauernder Zustand. Formation des Sandes durch Bewegung. Punkt ewiger Veränderung. Zeitpunkt.
In einem Raum 8 Meter x 8 Meter befindet sich weißer Sand im Gewicht von 3 to. In der Mitte des Raumes erhebt sich ein Berg. Dieser Berg wird von zwei senkrechten 60 cm langen Messern in kreisender Bewegung zermahlen. Hier habe ich einen Versuch gemacht, eine zentrale Bewegung zu realisieren. Einen Bewegungszustand sichtbar zu machen in der sich verändernden Formation des Sandes durch einen Zirkel. Dieses kann als eine sich verändernde Spirale verstanden werden. Der Ausgangspunkt war eine Sandspirale 1966, bei der an der Oberfläche des Sandes eine sich verändernde Spirale erschien, die durch einen großen Rechen mit drehender Bewegung erzeugt wurde. Ausstellung Galerie Schmela 1966." (G. Uecker, in: Uecker Zeitung, 1969, o.S.)

Mit der beginnenden Loslösung von der strengen Formensprache der ZERO-Bewegung und der Hinwendung zum Experimentieren mit Naturmaterialien entstehen ab Mitte der 1960er Jahre Günther Ueckers „Sandmühlen" – kinetische Skulpturen. Eine „Sandmühle" aus dem Jahr 1968 wurde erstmals im Guggenheim Museum in New York ausgestellt und befindet sich heute in den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität: Über einer kreisförmigen Sandfläche mit einem Durchmesser von vier Metern rotieren zwei zusammengefügte Holzstäbe, die von einem nicht sichtbaren Elektromotor in der Mitte in Bewegung versetzt werden.
An den Holzstäben sind Schnüre mit geknoteten Enden befestigt, die fortwährend konzentrische Kreise in den Sand zeichnen.
Die vorliegende Arbeit „Sandmühle (Sandkasten)" von 1966 kann als Vorläufer der raumgreifenden Bodenskulptur bezeichnet werden und unterscheidet sich von dieser in mehrfacher Hinsicht: Ein quadratischer Holzkasten definiert den Raum der Sandfläche, die sich auf einer eingezogenen Ebene befindet. In dem darunter liegenden Hohlraum ist ein Motor montiert. Der daran befestigte Rechen, bestehend aus einer Eisenleiste mit aufgelöteten Nägeln, durchzieht die Sandmasse in einer kreisenden Bewegung von unten. Im Gegensatz zur Bodenskulptur, die Assoziationen an Feldarbeit weckt, entsteht hier der Eindruck eines Strudels, einer unterirdisch wirkenden Kraft. Sie entbehrt jedoch jeglicher Unberechenbarkeit, denn auch hier bleibt die Bewegung mechanisch und gleichförmig. Die Spuren im Sand sind in ihrer Entstehung bereits in Auflösung begriffen. Von Uecker als „kinetisches Memento mori" bezeichnet, symbolisiert die „Sandmühle" die stetige Veränderung des Immergleichen, die Vergänglichkeit und Unfassbarkeit des Seins. Alles ist dem Wandel unterworfen, nur nicht die Zeit selbst, deren Unendlichkeit in der konstanten Bewegung der Mühle sichtbar wird. (Miriam Fuchs, Kunst nach 1945, Günther Uecker (7. Oktober 2011). Städel Museum, https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/sandmuehle. Letzter Aufruf: 30. März 2025.)

In 1969, the artist writes: 'Movement in the sand as a permanent state. Sand formation through movement. Point of perpetual change. Point in time.
White sand weighing 3 tons is situated in a space measuring 8 meters by 8 meters. A mountain arises in the centre of the space. This mountain is crushed by two vertical, rotating blades, 60 cm in length. I have tried to achieve a central motion here. To visualise a state of movement in the changing formation of the sand using a circle. This may be understood as a changing spiral. The starting point was a sand spiral in 1966, in which a changing spiral appeared on the surface of the sand, created by a large rake with a rotating movement. Exhibition Galerie Schmela 1966.' (G. Uecker, in: Uecker Zeitung, 1969, n. pag.)

From the mid-1960s, Günther Uecker's 'Sandmills' - kinetic sculptures – emerged as he began to break away from the strict formal language of the ZERO group and turned toward experimenta-tion with natural materials. The most renowned version was installed by Uecker himself in numer-ous museum exhibitions. Shown for the first time at MoMA, it is now housed in the Städel Muse-um, among other places: Two connected wooden bars, set in motion by an invisible electric motor in the centre, rotate over a circular area of sand of 3 to 6 meters in diameter. Strings with knotted ends are attached to the wooden bars, which continuously draw concentric circles in the sand.
One of the 'Sandmühle' works from 1966 was first shown at the Guggenheim Museum in New York and is now housed at the 'Kunstsammlungen der Rhur Unviersität' [collection of art of the Rhur University]: a square wooden box defines the space of the sand area, which is located on a retracted level. A motor is mounted in the hollow space below it.
The rake attached to the motor, consisting of an iron bar with soldered nails, rakes through the sand mass from below in a circular motion.
In contrast to the floor sculpture, which is reminiscent of field work, the impression of a vortex is created here, of an underground force. However, it lacks any impression of unpredictability as here, too, the movement remains mechanical and uniform. In the moment of their creation, the traces in the sand are already in the process of dissolving. Defined by Uecker as a 'kinetic Memento mori', 'Sandmühle' symbolises the constant change of the ever-same, the transience and incompre-hensibility of being. Everything is subject to change, except time itself, whose infinity becomes visible in the constant movement of the sand mill. (Miriam Fuchs, Kunst nach 1945, Günther Uecker (7th October 2011). Städel Museum, https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/sandmuehle.
Last view: 30th March 2025.)

GÜNTHER UECKER

Wendorf/Mecklenburg 1930

62 DIAGONALSTRUKTUR (PARALLELSTRUKTUREN NO. 6)
1975

Nägel und Graphit auf Leinwand auf Holz. 40 x 40 x 8 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert, betitelt und beschriftet 'Diagonal Struktur Uecker 75 Serie 1-10 No. 6 Parallelstrukturen 1965 – 1975' sowie mit Richtungspfeil und -angabe. – Mit leichten Altersspuren.

Dieter Honisch, Uecker, Stuttgart 1983, WVZ-Nr.874-905 (Werkverzeichnis von Marion Haedeke)

Die vorliegende Arbeit ist im Uecker Archiv registriert und wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Nails and graphite on canvas on wood. 40 x 40 x 8 cm. Signed, dated and titled 'Diagonal Struktur Uecker 75 Serie 1-10 No. 6 Parallelstrukturen 1965 – 1975' on wood verso and with direction arrow and instructions. – Minor traces of age.

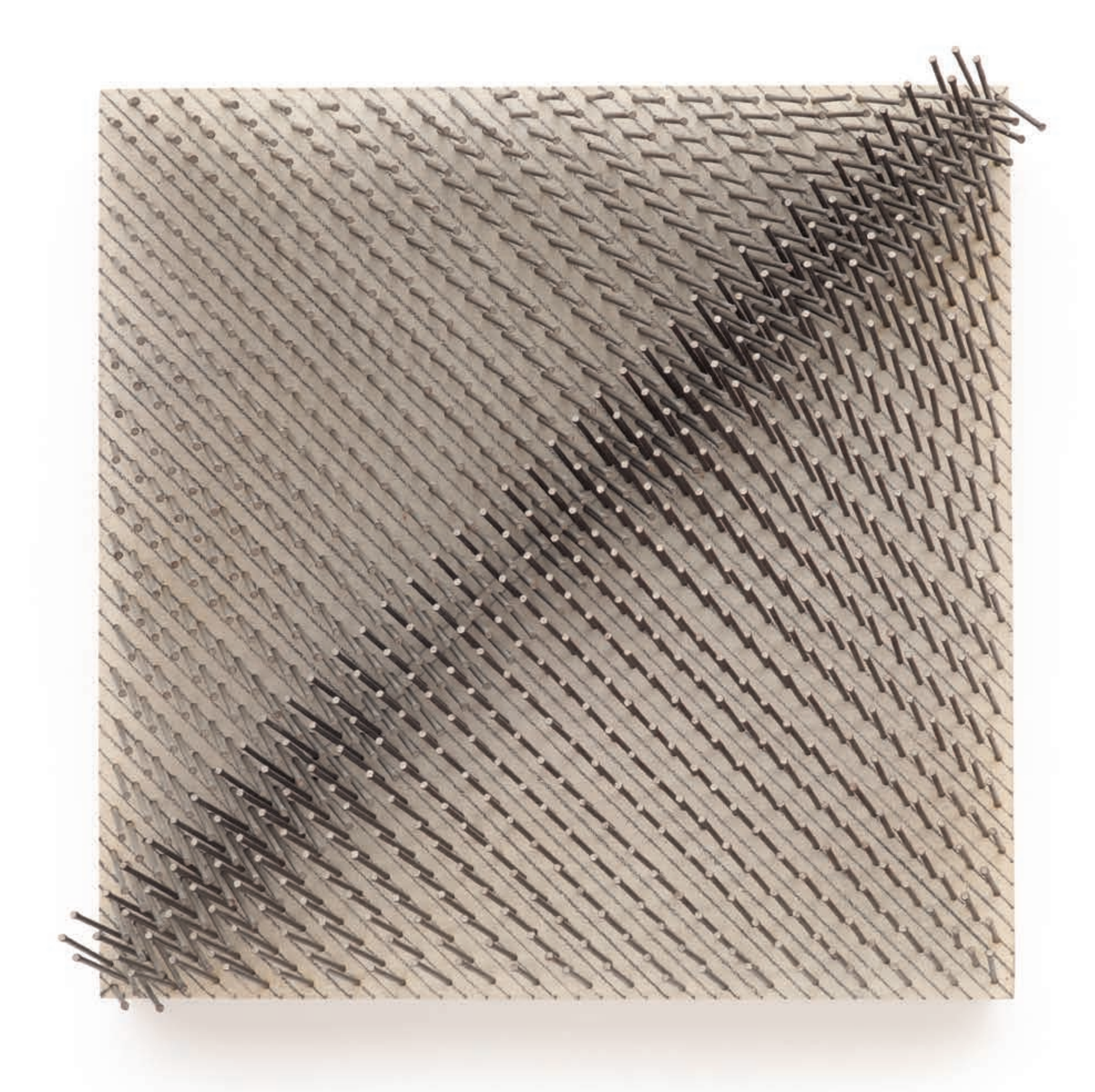
The present work is registered in the Uecker Archiv and will be included in the forthcoming catalogue raisonné.

Provenienz *Provenance*
Galerie Teufel, Köln (mit rückseitigem Stempel); Privatsammlung, Bayern

€ 100 000 – 120 000

Das 1975 entstandene Werk Diagonalstruktur (Parallelstrukturen Nr. 6) besteht aus einer dynamischen Anordnung von Nägeln in einem diagonalen Raster. Diese Anordnung erzeugt einen Eindruck von Bewegung, Energie und Richtung, Themen, die Uecker in seiner Kunst häufig aufgreift. Die Nägel erzeugen eine Art rhythmisches Muster, das sowohl die Spannung innerhalb des Werks als auch die Stabilität, die durch die strenge Struktur hervorgerufen wird, unterstreicht.
Im Jahr 1975, als dieses Werk entstand, hatte sich Ueckers künstlerische Praxis zunehmend in eine meditative und spirituelle Richtung verlagert. Der streng weiße Hintergrund von Diagonalstruktur (Parallelstrukturen Nr. 6) bildet in Verbindung mit der Dreidimensionalität der Nägel einen auffälligen Kontrast, der das Spiel von Licht und Schatten verstärkt. Beeinflusst von östlichen Philosophien wie dem Buddhismus, dem Taoismus und dem Islam, begannen Ueckers Werke, tiefere spirituelle Themen aufzugreifen, während er gleichzeitig den Fokus auf Textur und Materialität beibehielt. Dieses Werk vereint auf perfekte Weise die Dualität, die sich durch einen Großteil von Ueckers Werk zieht: eine Harmonie zwischen Destruktion und Kreation, Chaos und Ordnung, die gleichzeitig eine meditative, fast transzendentale Qualität aufweist.

The work Diagonalstruktur (Parallelstrukturen No. 6), created in 1975, features a dynamic arrangement of such nails set within a diagonal grid. This arrangement suggests motion, energy, and a sense of direction, themes that Uecker frequently explored in his art. The presence of the nails creates a kind of rhythmic pattern, emphasizing both the energy within the work and the stillness that is invoked through its careful structure.
By 1975, when this piece was created, Uecker's artistic practice had shifted toward a more meditative and spiritual direction. The stark white background of Diagonalstruktur (Parallelstrukturen No. 6), combined with the three-dimensional quality of the nails, establishes a striking contrast that enhances the interplay of light and shadow. Influenced by Eastern philosophies such as Buddhism, Taoism, and Islam, Uecker's works began to incorporate deeper spiritual themes while retaining his focus on texture and materiality. This piece perfectly embodies the duality that runs through much of Uecker's work: a harmony between destruction and creation, chaos and order, all while integrating a meditative, almost transcendental, quality.



JASON RHOADES
Newcastle/Kalifornien 1965 –
2006 Los Angeles

63 WIRING HARNESS
1998

Kabel, Drähte, Eisenstangen, Kabelbinder und Fußplatten von Perfect World. Ø ca. 220 cm. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Mit beiliegendem signierten Photozertifikat des Künstlers vom 11.11.2002 (dort betitelt: Wiring Harnass)

Cables, wires, iron rods, cable ties and footplate from Perfect World. Ø approx. 220 cm. – Traces of studio and minor traces of age.

With accompanying signed photo certificate by the artist, dated 11.11.2002 (there titled: Wiring Harnass)

Provenienz *Provenance*
Hauser & Wirth, Zürich (2002); Privatsammlung, Belgien

€ 100 000 – 150 000

Das Werk ist in Brüssel zu besichtigen.
Für weitere Informationen:
Tel +32 2 514 05 86 709

The work can be viewed in Brussels.
For further information:
phone +32 2 514 05 86 709

Jason Rhoades, der vor allem für seine originellen und großformatigen skulpturalen Installationen bekannt ist, lässt sich von der Autokultur in Los Angeles sowie von historischen und zeitgenössischen globalen und regionalen Einflüssen inspirieren. Er verbindet diesen Materialismus mit Ironie und Humor. Rhoades' Werke bestehen aus gefundenen Objekten und Baumaterialien wie Kabeln, Holz, Kisten, Kleidung und Leuchtreklamen, die er in Skulpturen verwandelt. Er betrachtet seine Kunstwerke als fortlaufende Prozesse, bei denen er kontinuierlich Elemente hinzufügt oder entfernt. In Wiring Harness von 1998 kombiniert Rhoades Kabel, die zusammengebunden und um eine Metallstruktur gewickelt sind, zu einer kreisförmigen Form, die Bewegung und Fluss impliziert. Das Werk lässt sich als eine Erkundung miteinander verbundener Systeme betrachten und symbolisiert die verborgenen Verbindungen, die Strukturen oder Ideen zusammenhalten. Zugleich deutet es – womöglich ironischerweise – auf die Störung oder Auflösung dieser Systeme hin, indem es die Zerbrechlichkeit dessen andeutet, was stabil oder sorgfältig konstruiert zu sein scheint.
Rhoades schuf das Werk in einer Zeit großen Erfolgs, als er immer häufiger in Europa ausstellte und große internationale Anerkennung fand. Trotzdem widersetzt er sich der Zuordnung zu einer bestimmten Kunstrichtung und lehnt die Konventionen und Regeln der Kunstwelt ab. Seine Werke sind unter anderem in den Sammlungen des Centre Pompidou (Paris), des Museum of Modern Art, des Whitney Museum und des Guggenheim (New York), der Tate Modern (London) und des Van Abbe Museum (Eindhoven) vertreten.

Jason Rhoades, best known for his original and large-scale sculptural installations, draws inspiration from the car culture in Los Angeles as well as from historical and contemporary global and regional influences.
He combines this materialism with irony and humor.
Rhoades' works consist of found objects and building materials such as cables, wood, crates, clothing, and neon signs, transforming them into sculptures. He approaches his artworks as ongoing projects, continuously adding or removing elements along the way.
In Wiring Harness from 1998, Rhoades combines cables strapped together and wrapped around a metal structure, forming a circular shape that suggests movement and flow. The piece can be seen as an exploration of interconnected systems, symbolizing the hidden connections that hold structures or ideas together. At the same time, perhaps ironically, it may also hint at the disruption or unraveling of those systems, suggesting the fragile nature of what might appear to be stable or carefully constructed.
Rhoades creates the work during a period of high success, as he was exhibiting more frequently in Europe and gaining international recognition. Despite this, he resists being associated with any specific art movement and disregarded the conventions and rules of the art world.
Nevertheless, he achieves significant acclaim, with his work included in the collections of the Centre Pompidou (Paris), Museum of Modern Art, Whitney Museum, and Guggenheim (New York), Tate Modern (London) and Van Abbe Museum (Eindhoven) among others.



CHRISTIAN SCHAD
Miesbach 1894 – 1982 Stuttgart

64 JUNGE MÜNCHNERIN MIT HUT
1922

Öl auf Leinwand. 60,2 x 50 cm. Gerahmt. Unten rechts signiert 'SCHAD'. – In tadellosem Zustand.

Ratzka 67

Oil on canvas. 60.2 x 50 cm. Framed. Signed 'SCHAD' lower right. – In excellent condition.

Provenienz *Provenance*
Galleria del Levante, Mailand, 1970; Privatsammlung Italien

Ausstellungen *Exhibitions*
Mailand/München 1970 (Galleria del Levante), Christian Schad. Bilder 1920-1930, Kat. Nr. 16 mit Abb.; Trier 1971 (Städtisches Museum), Christian Schad, Kat. Nr. 13; Bologna 1973 (Galleria d'Arte Stivani), Christian Schad, Tafel 3 (mit rückwärtigem Etikett)

Literatur *Literature*
Andrea Heesemann-Wilson, Christian Schad. Expressionist, Dadaist und Maler der Neuen Sachlichkeit. Leben und Werk bis 1945, Göttingen 1978, S. 101f., Nr. 66, S. 269; Bettina Mirabile, Realismo e Visionarietà nell'Arte di Christian Schad 1894-1982, Rom 1996, Nr. 76, S. 349

€ 30 000 – 50 000

Das Gemälde „Junge Münchnerin mit Hut" von Christian Schad entstand während eines kurzen Aufenthalts in München. Nach Stationen in Rom und Neapel zwangen ihn mangelnde Aufträge zu einer Rückkehr nach München, wo er dank der väterlichen Kontakte Porträts des städtischen Großbürgertums anfertigten konnte. Künstlerisch gesehen befand er sich nach Experimenten mit dem Expressionismus, Kubismus und Dada am Beginn seiner neusachlichen Schaffensphase, die Mitte der 1920er Jahre ihren Höhepunkt erreichte.
Bei unserem Bildnis handelt es sich um ein Idealporträt einer jungen Münchnerin mit den Zügen von Marcella Arcangelis, seiner damaligen italienischen Lebensgefährtin und baldigen ersten Ehefrau. Wie kaum ein anderes Bildnis dieser Jahre steht es an der Schwelle zu Schads künstlerischem Durchbruch – während Umhang, Hut und Hintergrund aquarellartig erfasst sind, offenbart das Gesicht schon seine feine, realistische Malweise. Farblich besticht das Gemälde durch einen Akkord von Beige- und hellen Grüntönen, die mit dem Rot der Lippen einen Akzent erhalten.

The painting "Junge Münchnerin mit Hut" by Christian Schad was created during a short stay in Munich. After stations in Rome and Naples, a lack of commissions forced him to return to Munich, where he was able to produce portraits of the urban upper middle classes thanks to his father's contacts. Artistically, after experimenting with Expressionism, Cubism and Dada, he was at the beginning of his new objectivity creative phase, which reached its peak in the mid-1920s.
The painting is a masterful portrait of a young woman from Munich with the features of Marcella Arcangelis, Schad's Italian companion and soon to be his first wife. Like hardly any other portrait of these years, it stands on the verge of Schad's artistic breakthrough – while the cape, hat and background are captured in a watercolour-like lightness, the face already reveals his fine, realistic painting style. In terms of colour, the painting captivates with a dash of beige and light green tones, which are accentuated by the red of the lips.



LESSER URY
Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

65 DAME IM GELBEN KLEID IM CAFÉ (CAFÉ BAUER)
Um 1910

Öl auf Leinwand. 32 x 25,3 cm. Gerahmt. Unten links schwarz signiert 'L.Ury'. Auf der Rückseite ein altes Etikett mit der Nachlassnummer 290. – In schöner Erhaltung. Leichte Craquelébildung in den pastosen Bereichen.

Mit einer Original-Expertise und einem Gutachten von Sibylle Groß, Berlin, vom 11. Januar 2003; das Gemälde wird unter der Nummer 290 in der Inventarliste des künstlerischen Nachlasses von Lesser Ury geführt. Es wird in das in Arbeit befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Oil on canvas. 32 x 25.3 cm. Framed. Signed 'L.Ury' lower left in black. Old adhesive label with estate number 290 verso. – In fine condition. Slight craquelure in the pastose areas.

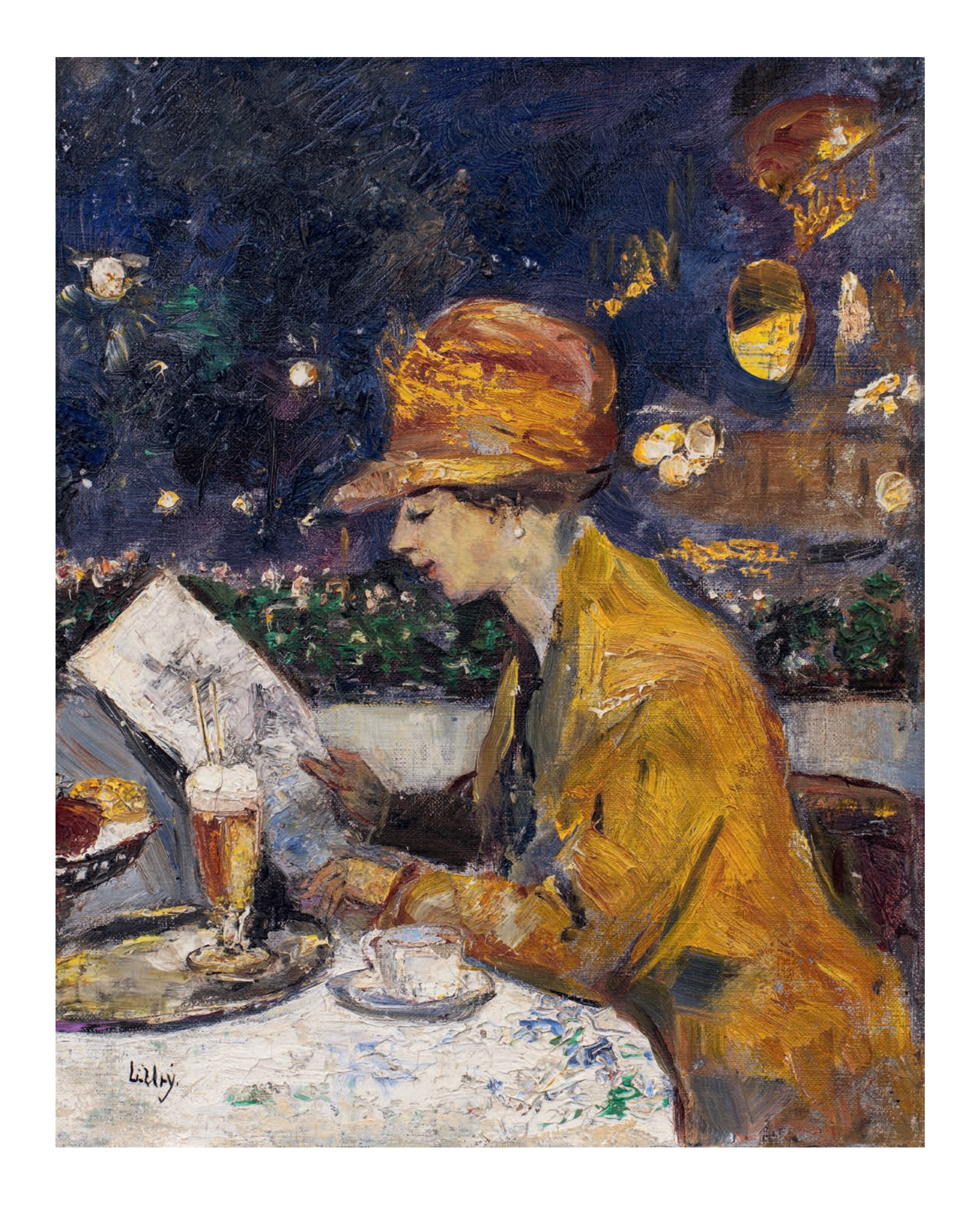
With original expert report and appraisal by Sibylle Groß, Berlin, dated 11 January 2003; the painting is listed under number 290 in the inventory of Lesser Ury's artistic estate. It will be included in the forthcoming catalogue raisonné.

Provenienz *Provenance*
Galerie Schwarzer, Düsseldorf (2002); Privatsammlung Nordrhein-Westfalen

€ 50 000 – 70 000

Dieses farblich und kompositorisch reizvolle Gemälde „Lesende Dame im Café" ist eines der frühen Beispiele aus Lesser Urys beliebter Werkreihe der Kaffeehausszenen. Es gewinnt seinen Reiz durch die nahsichtige Aufnahme der jungen Frau in leuchtend gelbem Kostüm.
Bei dem dargestellten Lokal dürfte es sich um das berühmte Berliner Café Bauer an der Kreuzung Friedrichstraße/Unter den Linden handeln, das von Mathias Bauer nach dem Vorbild der Wiener Kaffeehäuser 1877 an prominentem Ort eröffnet wurde. Im Jahr 1884 war es das erste Lokal, das mit elektrischem Licht versorgt wurde. Dass Ury die Dame in die Zeitungslektüre vertieft zeigte, dürfte auch kein Zufall gewesen sein – bot das Café Bauer seinen Gästen doch an die 300 europäische Tageszeitungen. Lesser Ury war als junger Mann selbst ein regelmäßiger Besucher der Berliner Kaffeehäuser und mit Feder und Kohlestift ein aufmerksamer Beobachter der anwesenden Gäste. Doch anders als bei den vorausgegangenen Szenen platzierte er die junge Frau nahsichtig und dicht am unteren Bildrand. Sie sitzt an einem weiß gedeckten Tisch und vor ihr stehen ein silbernes Tablett mit einem Getränk mit Sahnehaube sowie eine weiße Tasse. Dass eine Dame allein ein Kaffeehaus besuchte, dort las, vielleicht sogar rauchte, war auch 1910 noch unkonventionell. Die Kurzhaarfrisur der Frau, ihre raumeinnehmende Körperhaltung und das gelbe Kostüm sind Zeichen dafür, dass es hier um eine Vertreterin des neuen emanzipierten Frauentyps handelt.

The painting "Lesende Dame im Café" is unusual in terms of colour and composition, and it represents an early example of Lesser Ury's popular series of cafe scenes. Its charm stems from the close-up image of the young woman in a luminously yellow jacket and skirt.
The establishment depicted here is probably the famous Café Bauer – prominently located at the corner of Friedrichstraße and Unter den Linden in Berlin and modelled after Vienna's coffee houses, it was opened by Mathias Bauer in 1877. In 1884 it became the first establishment of its kind to be provided with electric light. The fact that Ury shows the woman engrossed in reading her newspaper is probably not a coincidence either: after all, the Café Bauer presented its guests with around 300 European dailies. As a young man, Lesser Ury had himself been a regular visitor at Berlin's cafes and, using a pen and charcoal, an attentive observer of the guests around him. But here, unlike previous scenes, he has depicted the young woman in a close-up view, placed right next to the lower edge of the picture. She is sitting at a table with a white tablecloth, and there is a silver tray containing a drink with a swirl of whipped cream as well as a white cup in front of her. A lady going to a cafe alone, reading there and perhaps even smoking was still unconventional in 1910. The woman's short hair, her expansive pose and her yellow jacket and skirt are signs that she is a representative of the new, emancipated type of woman.



KARIN KNEFFEL
Marl 1957

66 **F. XIX**
1996

Öl auf Leinwand. 200 x 200 cm. Rückseitig auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt 'Karin Kneffel 1996 F XIX'.

Die vorliegende Arbeit ist auf der Homepage der Künstlerin registriert.

Oil on canvas. 200 x 200 cm. Signed, dated and titled 'Karin Kneffel 1996 F XIX' on canvas verso.

The present work is registered on the artist's homepage.

Provenienz *Provenance*
Galerie von Braunbehrens, München; Privatsammlung, Bayern

Ausstellungen *Exhibitions*
München 1997 (Galerie Schöttle), Karin Kneffel
Stockholm 1996 (Kulturhuset Stockholm), En helvetes förvandling, Tysk konst fran NRW, Ausst.Kat., S.33 mit Farbabb.
Mailand 1996 (Le Case D'arte, Galerie Pasquale Leccese), Karin Kneffel

Literatur *Literature*
Daniel J. Schreiber (Hg.), Karin Kneffel, 1990-2010, Ausst.Kat. Kunsthalle Tübingen, Ostfildern 2010, Nr.132 mit Farbabb. (dort spiegelverkehrt abgebildet)
Deutsche Akademie Villa Massimo Rom (Hg.), Karin Kneffel, Rom 1997, o.S. mit Farbabb. (dort irrtümlich F. XVIII betitelt)

€ 150 000 – 200 000

Ein überdimensionierter Fruchtzweig mit leuchtend roten, glänzenden Äpfeln und sattgrünen Blättern dominiert Karin Kneffels Gemälde von 1996. Hinter den monumentalen Früchten entfaltet sich eine weit entfernte, hügelige Landschaft, die durch die präzise gesetzten Bäume beinahe modellhaft wirkt. Die extreme perspektivische Verschiebung verleiht dem Werk eine surreale Spannung: Der Blick oszilliert zwischen Nah- und Fernsicht, zwischen sinnlicher Opulenz und kartografischer Ordnung.
Die Kombination aus unterschiedlich perspektivisch dargestellten Früchten und Landschaften kennzeichnet einen Typus von Karin Kneffels hyperrealistischen Fruchtbildern, die ab Mitte der 1990er Jahre entstehen. Auf die Frage, wie die Idee entstand, Früchte zu malen, antwortet die Künstlerin 2019 in einem Interview: „Zunächst einmal hat es mich geärgert, dass es damals an der Akademie in Düsseldorf hieß, dieses oder jenes dürfe man nicht malen – Früchte oder Tiere zum Beispiel. […] Mir leuchteten solche Verbote nie ein und weckten eher noch mein Interesse daran. Außerdem schienen mir die Früchte geeignet, die Besonderheiten einer gemalten Darstellung gegenüber der Wirklichkeit zu verstärken. Wie zeigt sich ein Bild selbst als Bild? Fragen zu Realität und Realismus trieben mich um. Was ist mit Schönheit?" (Karin Kneffel im Gespräch mit Julia Voss, in: Still, Karin Kneffel, Ausst.Kat., Kunsthalle Bremen, Museum Frieder Burda, München 2019, S. 85.)
Indem Kneffel Früchte als Symbol der Wirklichkeit darstellt, verweist sie auf die Tradition der Vanitas- und Stilllebenbilder. Diese werden oft als Darstellung der Vergänglichkeit des Lebens interpretiert – einen Aspekt, den Kneffel jedoch nicht aufgreift. Mit verschiedenen Strategien verstärkt sie die Wahrnehmung ihrer Kunst als eigenständige, von der Realität losgelöste Welt: Sie nutzt extreme Vergrößerungen, betont die Texturen und Farben der perfekt dargestellten Früchte und arbeitet mit geschlossenen Schichten des Bildraums, um die Grenze zwischen Realität und Realismus, Natürlichkeit und Künstlichkeit auszuloten.
Die Glätte ihrer Darstellung verstärkt sich dabei durch eine Malweise, die keinerlei Pinselstriche erkennen lässt. Kneffels Werke sind weniger eine Reflexion über die Natur als eine Untersuchung der Fähigkeit des Bildes, sich selbst zu zeigen und sich von dem zu unterscheiden, was es darstellt. „Es geht nicht um das, was hinter dem Bild liegen könnte, sondern um das Bild selbst, um seine Mächtigkeit und seine Grenzen." (Elke Bippus, Bildmächtigkeit und Grenzen der Bildlichkeit, in: Pasquale Leccese (Hg.), Karin Kneffel, Aquarelle, Mailand 2002, S.25).



RUPPRECHT GEIGER

1908 – München – 2009

67 **464/67**

1967

Öl auf Leinwand. 243 x 202,5 cm. Rückseitig auf dem Keilrahmen signiert und betitelt 'Geiger „464/67"'. – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Rupprecht Geiger-Gesellschaft, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München (Hg.), Rupprecht Geiger, Werkverzeichnis 1942-2002, München 2003, WVZ-Nr.444 (Werkverzeichnis von Pia Dornacher und Julia Geiger)

Oil on canvas. 243 x 202.5 cm. Signed and titled 'Geiger "464/67"' on stretcher verso. – Traces of studio and minor traces of age.

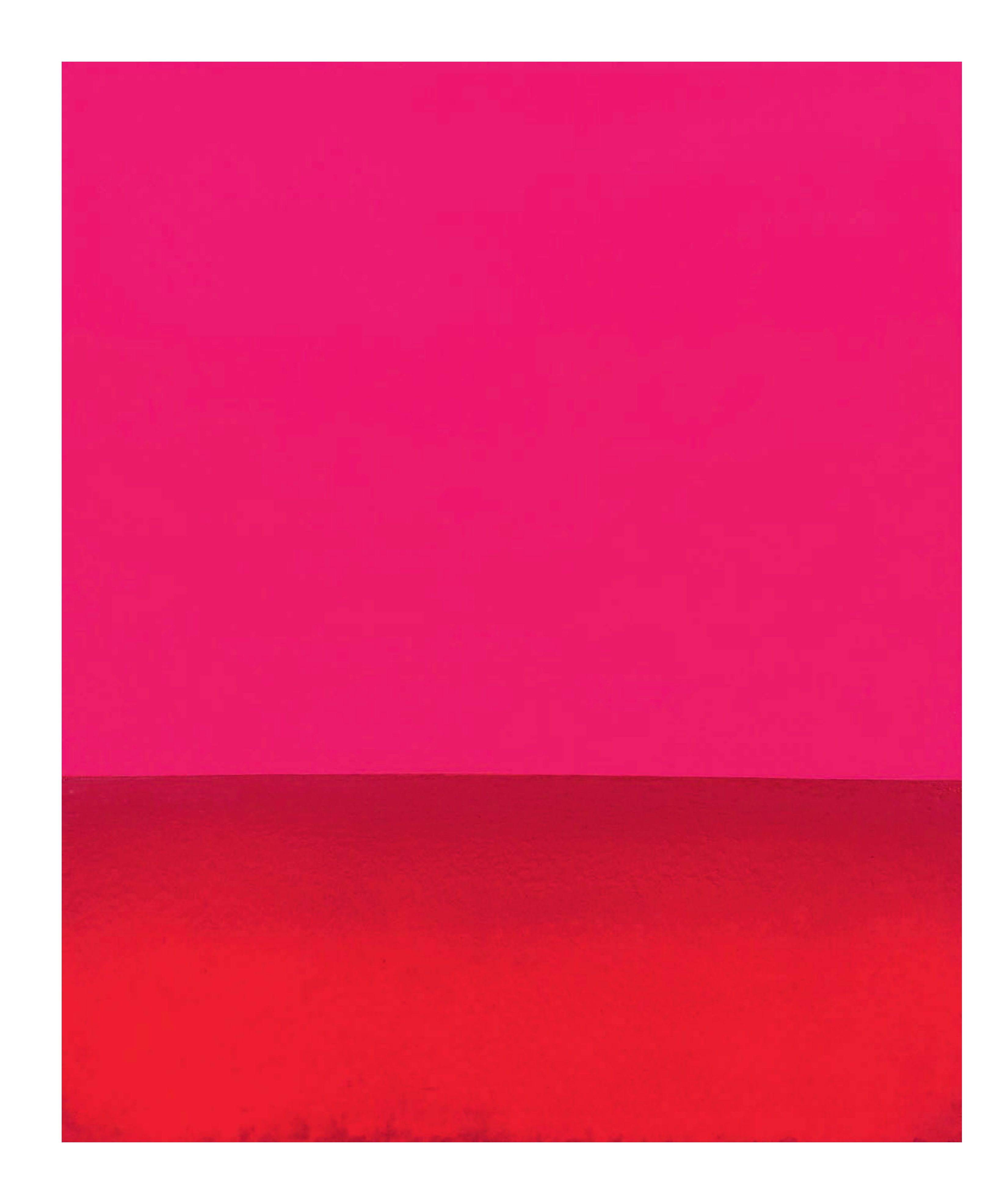
Provenienz *Provenance*

Sammlung Maria und Thomas Lenk, Schloss Tierberg; Galerie Schlichtenmaier, Schloss Dätzingen, Grafenau; Privatsammlung, Bayern

Ausstellungen *Exhibitions*

Stuttgart 1979 (Kunstgebäude am Schloßplatz), Deutscher Künstlerbund, 27. Jahresausstellung (mit rückseitigem Aufkleber)
Hannover 1967 (Kestner-Gesellschaft), Rupprecht Geiger, Ausst.Kat.Nr.47 (mit rückseitigem Aufkleber)
Düsseldorf 1967 (Städtische Kunsthalle), Rupprecht Geiger, Malerei, Graphitzeichnung

€ 120 000 – 150 000



FRANZ RADZIWILL
Strohausen/Rodenkirchen 1895 –
1983 Varel-Dangast

68 DIE GRÜNE PLANKE MIT HUT
1969

Öl auf Leinwand auf Holz. 73,7 x 38,1 cm. Vom Künstler gerahmt. Unten links braun signiert 'Franz Radziwill'. Rückseitig gelb mit der Werknummer '614' bezeichnet. – In guter Erhaltung. Zwei schwache Bereibungsspuren.

Firmenich/Schulze 818

Oil on canvas on wood. 73.7 x 38.1 cm. Framed by the artist. Signed 'Franz Radziwill' in brown lower left. Inscribed with the work number '614' in yellow verso. – Very good condition. Two faint traces of abrasion.

Provenienz *Provenance*
Galerie Michael, Heidelberg; Galerie Brockstedt, Hamburg (rückseitig auf dem Rahmen mit dem Galerie-Etikett); Privatsammlung Niedersachsen

Ausstellungen *Exhibitions*
U.a. Berlin 1981 (Staatliche Kunsthalle), Franz Radziwill, Kat. Nr. 173; Bremen 1981 (Galerie Rolf Ohse), Franz Radziwill. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Kat. Nr. 36 mit Abb. 14; Lübeck 1981 (Galerie Westenhoff), Franz Radziwill. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Kat. Nr. 10; Emden 1995 (Kunsthalle), Franz Radziwill. 1895-1983, Kat. Nr. 119 mit Farbabb.

€ 50 000 – 60 000

Franz Radziwill umkreist in seinen stets rätselhaften Gemälden ungenannte Mysterien und Dramen. In „Die grüne Planke“ legt der Künstler eine Spur aus scheinbar zusammenhanglosen Gegenständen, die sich an oder vor dem titelgebenden Zaun befinden: Zigarettenkippen, eine halb abgebrannte Kerze, ein Handtuch, ein schwarzer Hut – fast scheint es, als sähe man Überreste einer Beschattung, den Schauplatz einer Spionageaktion. Doch vielleicht sind gar nicht diese menschlichen Hinterlassenschaften das eigentlich Rätselhafte, Bedrohliche, sondern das, was sich über der Szene befindet? Hinter dem Zaun ragen einzelne riesige Blätter anstelle von Strauchwerk empor, am blutroten Himmel schwebt eine von Radziwills mysteriösen Himmelserscheinungen, ein ornamental bemaltes Kugelgebilde. Ab Anfang der 1940er Jahre werden diese unentschlüsselbaren Himmelsobjekte prägender Bestandteil seiner Werke.
Das hier aufgegebene Rätsel kann nicht aufgelöst werden – noch nicht einmal durch den Maler selbst: „Meine Bilder haben schon ihr Thema. Es wird mich bei der Arbeit geleitet haben, aber ich selbst weiß nichts von diesem Vorgang. Neulich stand ich mit meiner Frau vor einem eben vollendeten Bilde, prüfend, ob die Malerei meiner Kritik standhielte [...] endlich sagte ich: Ich kann es nicht begreifen, dass dieses alles durch mich hindurchgegangen ist, und genauso wenig kann ich sagen, warum das Bild so und nicht anders geworden ist. Aber wie in diesem Falle ergeht es mir bei jedem Bild: der Schaffensprozess bleibt im Dunkel“, schrieb Franz Radziwill 1963 (zit. nach: Brigitte Reinhardt, in: Andrea Firmenich/Rainer W. Schulze, Franz Radziwill 1895 bis 1983. Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, S. 42)

Franz Radziwill circles round unnamed mysteries and dramas in his always enigmatic paintings. In “Die grüne Planke” the artist lays down a trail of clues consisting of seemingly disconnected objects found hanging from or lying in front of the fence from the picture's title: a half-burnt candle, a towel, a black hat – it almost seems as if we were looking at the materials left behind after a surveillance operation, the site of an act of espionage. But perhaps what is enigmatic and menacing here is not these human remnants at all but what lies above the scene? Instead of shrubbery, giant individual leaves rise up behind the fence, and the decoratively painted, spherical form of one of Radziwill's mysterious celestial apparitions hovers in the blood-red sky. From the early 1940s these indecipherable celestial objects become a defining element of his works.
The riddle posed here cannot be solved – not even by the artist himself: “My pictures do have a theme. It will have guided me during my work, but I myself don't know anything about this process. Recently I was standing with my wife in front of a finished picture, gauging whether the painting could withstand my critique [...] finally I said: I can't comprehend the fact that all this passed through me, and I'm equally unable to say why the picture turned out like this and not differently. But the way I feel in this case is how I feel with every picture: the creative process remains obscure,” wrote Franz Radziwill in 1963 (cited in: Brigitte Reinhardt, in: Andrea Firmenich/Rainer W. Schulze, Franz Radziwill 1895 bis 1983. Monographie und Werkverzeichnis, Cologne 1995, p. 42).



FRANZ RADZIWILL
Strohausen/Rodenkirchen 1895 – 1983 Varel-Dangast

69 DIE HEITERKEIT DER GUT GESTALTETEN DINGE
1966

Öl auf Leinwand auf Holz. 49 x 42,5 cm. Vom Künstler gerahmt. Unten links grau signiert 'Franz Radziwill'. Rückseitig braun mit der Werknummer '580' bezeichnet. – In guter Erhaltung. Minimale Retuschen.

Firmenich/Schulze 786

Oil on canvas on wood. 49 x 42.5 cm. Framed by the artist. Signed 'Franz Radziwill' in grey lower left. Inscribed with the work number '580' in brown verso. – Very good condition. Minimal retouches.

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Berlin; Privatsammlung Bremen; Privatsammlung Niedersachsen

Ausstellungen *Exhibitions*
U.a. Köln 1968 (Baukunst Galerie), Franz Radziwill, Kat. Nr. 123; Varel 1968 (Heimatmuseum), Franz Radziwill, Kat. Nr. 34; Bremen/Hannover 1970/71 (Kunsthalle/Kunstverein), Franz Radziwill. Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Kat. Nr. 60; Emden 1995 (Kunsthalle), Franz Radziwill. 1895-1983, Kat. Nr. 113 mit Farbabb.

€ 30 000 – 40 000

Dem Blick des Betrachters bietet sich hier ein zunächst klassisch erscheinendes Stillleben in neusachlicher Stilistik. Auf dunklem Untergrund sind Gefäße in verschiedenen Materialien und Funktionen zusammengestellt: zwei schön geformte Keramikkrüge, ein Deckelhumpen, eine schimmernde Glaskaraffe, eine verkorkte Weinflasche. Der Maler zelebriert, wie schon der Titel verkündet, die reine, schlichte Schönheit des Arrangements. Die den Gefäßen beigefügten Gegenstände – Pinsel, Farbtube und Schwamm – sind Insignien des Malens und verorten das Stillleben im Künstleratelier. Doch am linken Bildrand öffnet sich die Szenerie in eine rätselhafte, entrückte Dimension. Als Bild im Bild erscheint hier eine surreale Traumwelt, getaucht in einen silbrig-fahlen Schimmer, in der ein Paar Kirschen in einem kosmischen Raum vor Wolken und einem kugelförmigen Objekt schweben.
Stillleben mit einer tieferliegenden Bedeutungsebene, einer den arrangierten Gegenständen eingeschriebenen magischen Komponente, sind von Beginn maßgeblicher Bestandteil von Radziwills Oeuvre.
Ab den 1940er Jahren tun sich, ebenso wie in seinen Landschaften, offenen Risse und Brüche in den Darstellungen auf, die fantastische oder bedrohliche Szenerien in die Stillleben integrieren. Das Hintergründig-Surreale bleibt nicht mehr eine bloße Ahnung, sondern bricht sich Bahn in die wirkliche Dingwelt.

The eye of the viewer is presented with an initially classic-looking still life in the style of the New Objectivity. Containers with various materials and functions are placed together on a dark ground: two beautifully shaped ceramic pots, a mug with a lid, a shimmering glass carafe, a corked bottle of wine. As announced by the title of the picture, the painter is celebrating the pure, simple beauty of the arrangement. The objects added alongside the containers – a brush, tube of paint and sponge – are insignias of painting and set the still life inside the artist's studio. But the scene opens up into an enigmatic, unworldly dimension along the left edge of the painting. A surreal dream world appears in the form of a picture within a picture: immersed in a pale, silvery shimmer, a pair of cherries float within a cosmic space in front of clouds and a spherical object.
Still lifes with a deeper level of significance and a magical component inscribed in the arranged objects were a key element in Radziwill's oeuvre from the very beginning. From the 1940s, explicit fissures and cracks open up in these images as well as his landscapes, integrating fantastic or menacing settings into his still lifes. The profound and surreal element is no longer just intimated, instead, it forges a path into the real world of things.



HERMANN MAX PECHSTEIN
Zwickau 1881 – 1955 Berlin

70 DORFENDE UND WANDERDÜNE IN NIDDEN. VERSO: FRANK IM LUPINENFELD MIT SCHMETTERLINGEN
Um 1920

Öl auf Leinwand, doppelseitig bemalt. 79 x 100 cm bzw. 100 x 79 cm. Gerahmt. Auf der Vorderseite mittig rechts unten dunkelgrün signiert 'HMPechstein' (ligiert).

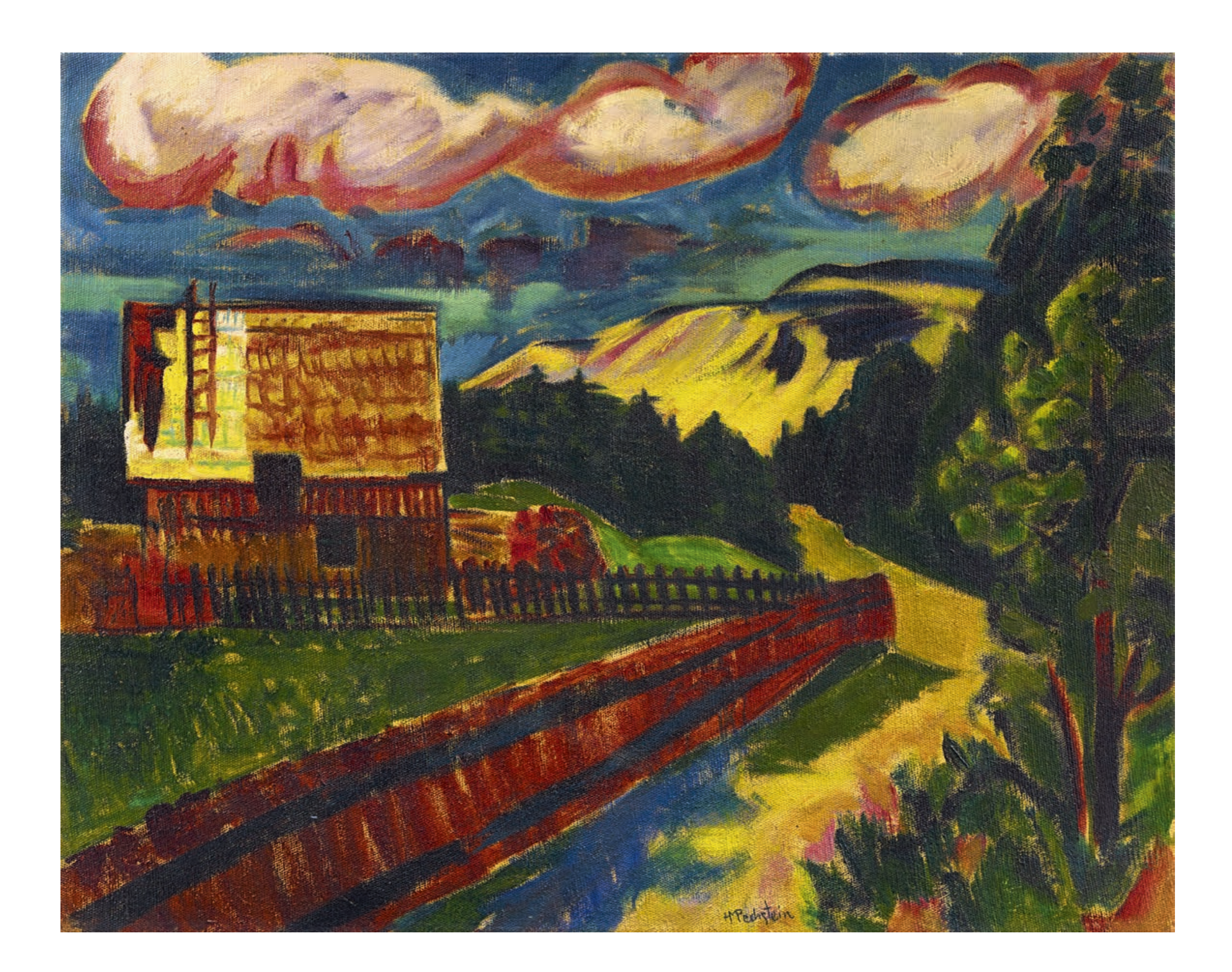
Soika 1920/4; Verso Soika 1920/33

Oil on canvas, painted on both sides. 79 x 100 cm resp. 100 x 79 cm. Signed 'HMPechstein' (joined) in dark green on front side centre lower right.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Baden-Württemberg (Anfang 1950er Jahre bis 1997); 746. Math. Lempertz'sche Kunstversteigerung Moderne Kunst, Köln, 7. Juni 1997, Lot 1471; seitdem Privatsammlung Baden-Württemberg

€ 140 000 – 160 000

„Eine Freude, dieses Nidden, eingerahmt auf der Abendseite von der Ostsee, und auf der Morgenseite ist das Haff und schöne Kiefern, Dünen ziehen sich lang." (Hermann Max Pechstein an Friedrich Plietzsch, 23. Juni 1911, zit. nach: Ausst. Kat. Max Pechstein. Ein Expressionist aus Leidenschaft. Retrospektive, Kunsthalle Kiel 2010, S 101).
Insgesamt sechs Mal reist Max Pechstein seit 1909 nach Nidden an der Kurischen Nehrung. Am Fuße der Wanderdüne verbringt er produktive Sommermonate zwischen Ostsee und Haff. Das Jahr 1920 sollte für den Maler die vorerst letzte Chance zum Besuch des für ihn magischen Ortes sein, der nach dem Versailler Vertrag noch im selben Jahr unter alliierte Verwaltung fällt.
Pechsteins unbedingten Willen zum Malen dokumentiert das vorliegende Bild nicht zuletzt in seiner Doppelansichtigkeit mit der ikonischen Haff-Landschaft einerseits und dem sehr persönlichen Porträt seines heranwachsenden Sohnes Frank anderseits. Aus formaler Hinsicht vermittelt sich in den flächigen Kompositionen mit breitem Pinselstrich und kräftigem Kolorit eindrucksvoll Pechsteins zunehmend geklärte expressionistische Malerei der anbrechenden 1920er Jahre. Es sind Werke, die von einer elementaren wie souveränen Naturerfahrung künden und von der zeitgenössischen Kritik überaus positiv aufgenommen wurden. So schreibt etwa Paul Fechter 1920: „Die starke Wirkung, die von den neuen Arbeiten Pechsteins ausgeht, beruht wohl darauf, daß heute in ihm die Energie des Erlebens und des Gestaltens sich an Intensität entsprechen und die Waage halten. Es gibt frühere Werke von ihm, in denen bald die eine, bald die andere überwiegt. Heute hat er den sicheren Ausgleich gefunden. Die Farbe ist bei aller Reinheit sichtbar, dafür in sich reicher, die Bildform, die kaum begrifflich, abstrakt faßbar, sondern nur dem Instinkt aus der farbigen Gliederung fühlbar wird, ist fester, notwendiger geworden." (Paul Fechter, Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins, in: Die Kunst, XXXV. Jahrgang 1920, S. 224).



"A joy, this Nida: framed by the Baltic on its evening side, on its morning side is the lagoon and the charming pines, elongated dunes" (Hermann Max Pechstein to Friedrich Plietzsch, 23 June 1911, cited in: exh. cat. Max Pechstein. Ein Expressionist aus Leidenschaft. Retrospektive, Kunsthalle Kiel 2010, p. 101).
Beginning in 1909 Max Pechstein travelled to Nida, a town on the Curonian Spit, a total of six times. At the foot of the shifting dunes, he spent productive summer months between the Baltic Sea and the lagoon. The year 1920 would be the painter's last chance for some time to visit what he experienced as a magical location: according to the Treaty of Versailles, it was to be placed under allied administration that same year. The present canvas testifies to Pechstein's unconditional will to paint not least through the fact that it contains works on both sides – with the iconic lagoon landscape on one side and his very personal portrait of his young son Frank on the other. From a formal point of view, the two-dimensional compositions featuring broad brushstrokes and bold colours strikingly convey Pechstein's increasingly simplified Expressionist painting of the early 1920s. These works bear witness to an elemental and commanding experience of nature, and they enjoyed a thoroughly positive response from contemporary critics. For example, in 1920, Paul Fechter wrote: "The powerful effect radiating from Pechstein's new works is surely founded on the fact that, today, the energy of the experience and the act of composing are of corresponding intensity and balance one another. There are earlier works by him in which sometimes one and sometimes the other dominates. Today he has found an assured equilibrium. With all its purity, the colour is visible, but all the richer in itself; the visual form, which can scarcely be grasped conceptually or abstractly, only becomes perceptible to the instinct through the chromatic composition and has become more solid, more necessary." (Paul Fechter, Zu neuen Arbeiten Max Pechsteins, in: Die Kunst, volume XXXV, 1920, p. 224).



verso

LYONEL FEININGER
1871 – New York – 1956

71 **FISCHER-KUTTER**
1922

Aquarell, Gouache und Tuschfeder auf faserhaltigem Bütten. 27,8 x 32,9 cm. Unter Glas gerahmt. Unten mit Tusche signiert, betitelt und datiert 'Feininger Fischer=Kutter d. 23. Sept. 1922'. – Das Papier schwach gebräunt, die Farben frisch erhalten. Minimale Randmängel.

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 2003-03-12-25 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei.
Zusätzliche Informationen wurden von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project, New York – Berlin, zur Verfügung gestellt.

Watercolour, gouache and India ink on fibrous laid paper. 27.8 x 32.9 cm. Framed under glass. Signed, dated and titled 'Feininger Fischer=Kutter d. 23. Sept. 1922' in India ink below. – Good, colour-fresh condition, slightly browned and slight marginal defects.

Achim Moeller, Director of the Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, has confirmed the authenticity of this work, which is registered in the archive of the Lyonel Feininger Project under the number 2003-03-12-25. A certificate accompanies the work.
Additional information was provided by Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project, New York – Berlin.

€ 30 000 – 40 000

Provenienz *Provenance*
Galerie Nierendorf, Berlin; William R. Valentiner, Detroit; Estate of William R. Valentiner, Detroit; The J.L. Hudson Gallery, Detroit (1963); Staempfli Gallery, New York; Helen W. Benjamin, New York (1977); Bonhams & Butterfields, San Francisco, 22.5.2007, Lot 57; Privatsammlung Rheinland-Pfalz

Ausstellungen *Exhibitions*
U.a. New York 1929 (The Museum of Modern Art), Paintings by Nineteen Living
Americans (Collection of Dr. W. R. Valentiner, Detroit), Kat. Nr. 22; Detroit 1942 (Detroit Institute of Arts), Five Centuries of Marine Painting: Twenty-third Loan Exhibition of Old Masters, Kat. Nr. 124; Raleigh 1959 (North Carolina Museum of Art), Masterpieces of Art: In Memory of William R. Valentiner 1880-1958. Representing his Achievements During Fifty Years of Service in American Museums, Kat. Nr. 161, S. 185 (mit rückwärtigem Etikett); Detroit 1963 (The J. L. Hudson Gallery), The W.R. Valentiner Memorial Exhibition, Kat. Nr. 8 (mit rückwärtigem Etikett); New York 1977 (Whitney Museum of American Art), 20th Century American Art from Friends' Collections, S. 5 (mit rückwärtigem Etikett)

Das farblich reizvolle Aquarell „Fischer-Kutter" gehörte ehemals dem renommierten Kunsthistoriker und Direktor des Detroit Institute of Arts William R. Valentiner (1880-1958). Valentiner war der erste Museumsdirektor, der schon 1921 ein Gemälde von Lyonel Feininger für ein amerikanisches Museum ankaufte. Damals erwarb er das Gemälde „Raddampfer II" (Moeller 127) von 1913 für das Detroit Institute of Arts.



KARL SCHMIDT-ROTTLUFF
Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

72 STILLEBEN MIT BLAUER PLASTIK
1942

Aquarell und Tuschpinsel auf Halbkarton. 50 x 70 cm. Unter Glas gerahmt. Unten am rechten Rand mit Tuschfeder signiert 'SRottluff' sowie unten links mit Bleistift datiert und nummeriert '42-13' und rückseitig mit Bleistift betitelt und datiert 'Stilleben mit blauer Plastik 42'. – Das Papier etwas gebräunt mit schmalem Lichtrand, die Farben überwiegend frisch erhalten.

Wir danken Christiane Remm, Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Brücke-Museum, Berlin, für freundliche Auskunft. Das bislang unbekannte Aquarell wird in das Archiv der Stiftung aufgenommen.

Watercolour and brush and India ink on light card. 50 x 70 cm. Framed under glass. Signed 'SRottluff' in brush and India ink on lower right margin, dated and numbered '42-13' in pencil lower left and titled and dated 'Stilleben mit blauer Plastik 42' in pencil verso. – Paper somewhat browned with a narrow light-stain, the colours predominantly fresh.

We would like to thank Christiane Remm, Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Brücke-Museum, Berlin, for the kind information. The hitherto unknown watercolour will be included in the archive of the Foundation.

Provenienz *Provenance*
Vom Künstler erhalten, seitdem in dritter Generation Privatbesitz Berlin/ Bayern

€ 28 000 – 32 000

Im Mittelpunkt dieses eindrucksvollen großformatigen Stilllebens steht der von Karl Schmidt-Rottluff selbst 1917 geschaffene, von afrikanischen Artefakten beeinflusste „Blaurote Kopf", auch bekannt als „Panischer Schrecken" oder „Erstaunender Kopf" (vgl. Gerhard Wietek, Schmidt-Rottluff – Plastik und Kunsthandwerk, Kat. Nr. 31, mit Farbabb. auf dem Titel). Dieser aus Holz gearbeitete und farbig gefasste Kopf befindet sich mittlerweile als Geschenk des Künstlers im Berliner Brücke-Museum. Findet der Kopf wohl mehrfach im eigenen malerischen Werk Verwendung, ist doch die Nähe zu einer nur halb so großen Farbkreidezeichnung in der Karl und Emy Schmidt-Rottluff-Stiftung frappierend: Prominent mittig der Kopf, rechts die gelbe Tabakdose und links dieselbe gestreifte Vase mit weißen Blüten (vgl. Ausst. Kat. Karl Schmidt-Rottluff, München/ Wien 1997, Kat. Nr. 158 mit ganzseitiger Farbabb.).

This remarkably large-format still life is centred around "Blauroter Kopf" – also known as "Panischer Schrecken" or "Erstaunender Kopf" – a work created by Karl Schmidt-Rottluff in 1917 under the influence of African artefacts (see Gerhard Wietek, Schmidt-Rottluff – Plastik und Kunsthandwerk, cat. no. 31, with col.ill. on the cover). This head carved in wood and then painted is now to be found at Berlin's Brücke-Museum, which received it as a gift from the artist. While he presumably made use of the head multiple times in his own paintings, this one is strikingly similar to the Karl und Emy Schmidt-Rottluff-Stiftung's coloured-chalk drawing, which is only half its size: the head is placed prominently in the middle with a yellow tobacco case to the right and the same striped vase with white flowers to the left (see exhib.cat. Karl Schmidt-Rottluff, Munich/ Vienna 1997, cat. no. 158, with full-page col.ill.).



KARL SCHMIDT-ROTTLUFF
Rottluff bei Chemnitz 1884 – 1976 Berlin

73 FLUSSLANDSCHAFT MIT BRÜCKE (LEBA)
Um 1934/1935

Aquarell und Tuschpinsel auf Bütten. 49,8 x 67,8 cm. Unter Glas gerahmt. Unten links schwarz signiert 'SRottluff'. Rückseitig von fremder Hand betitelt und datiert „Flußlandschaft mit Brücke, 1935". – In farbfrischer Erhaltung. Das Papier im ehemaligen Passepartout-Ausschnitt leicht gebräunt.

Wir danken Christiane Remm, Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Brücke-Museum, Berlin, für freundliche Auskunft. Das Aquarell ist im Archiv dokumentiert.

Watercolour and brush and India ink on laid paper. 49.8 x 67.8 cm. Framed under glass. Signed 'SRottluff' in black lower left. Verso titled and dated "Flußlandschaft mit Brücke, 1935" by unknown hand. – In fine condition with fresh colours. The paper slightly browned within former mat opening.

We would like to thank Christiane Remm, Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Brücke-Museum, Berlin, for the kind information. The watercolour is documented in the archive.

Provenienz *Provenance*
Privatsammlung Lübeck (bis Mitte der 1970er Jahre); Privatbesitz Nordrhein-Westfalen; Lempertz Köln, Auktion 990, 2.12.2011, Lot 228; Privatsammlung Norddeutschland

€ 30 000 – 40 000

Das Blatt zeigt die Brücke über den Leba-Fluss und damit eine typische Landschaft aus Ostpommern, wohin sich Karl Schmidt-Rottluff zwischen 1932 und 1943 immer wieder in den Sommermonaten zurückzog. Hier hielt er sich in Rumke am Lebasee auf, einen Ort, den er wegen seiner Einsamkeit und Ursprünglichkeit sehr mochte. Mit sicherem Gespür für einen spannungsreichen Bildaufbau und eine ausgewogene Farbigkeit schuf er ein lebendiges Landschaftsbild mit einer parallel zum unteren Bildrand verlaufenden Brücke, die einen ruhig fließenden Fluss oder Kanal überspannt. Links und rechts positionierte er schlichte Ruderboote mit einer blau und einer gelb gefassten Figur. Hinter der Brücke erhebt sich ein dichter Wald, den er mit wassergetränktem, dunklem oder hellem Grün zügig wiedergab.
Schmidt-Rottluff gehörte Anfang der 1930er Jahre bereits zu den renommiertesten Malern seiner Generation. Die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten setzte diesem frühen Ruhm ein jähes Ende.
Ab 1933 hatte er kaum noch Ausstellungsmöglichkeiten und seine Werke wurden auf das Heftigste attackiert. Insofern gehört das vorliegende Aquarell zu den wenigen Arbeiten, die im Jahre 1934 überhaupt entstanden sind.

This sheet shows a bridge across the Łeba river and thus a typical landscape from Eastern Pomerania, where Karl Schmidt-Rottluff repeatedly withdrew for his summer holidays between 1932 and 1943. He stayed in Rumke on Łebsko Lake, a place that he liked very much due to its solitude and pristine quality. With a secure sense for a charged composition and a balanced colour scheme, he has created a vibrant landscape featuring a bridge that runs parallel to the bottom edge of the picture, reaching across a gently flowing river or canal. To the left and right, he has placed simple rowing boats with one figure done in blue and another in yellow. Behind the bridge rises a dense forest which he has rapidly depicted using heavily diluted dark and light green.
In the early 1930s Schmidt-Rottluff was already among his generation's most renowned painters. When the Nazis gained power, it put a sudden end to this early fame. From 1933 he had hardly any more opportunities to exhibit and his works became attacked in the fiercest manner. Insofar, the present watercolour was among the few works at all to be created in 1934.



GERHARD MARCKS
Berlin 1889 – 1981 Burgbrohl

74 MÄDCHEN MIT GROSSEM TUCH
1936

Bronze. Höhe 102 cm. Auf der Plinthe hinten rechts mit dem Künstlersignum. Rückseitig an der Plinthe nummeriert und mit dem Gießerstempel „RICH. BARTH BERLIN“ versehen. Exemplar III. Gipsmodell 1969 vom Künstler überarbeitet. – Mit hellbrauner Patina.

Rudloff 327; Gerhard Marcks Werktagebuch Gips/Bronze 170

Bronze. Height 102 cm. Artist's signum on the plinth verso right. Numbered on the plinth verso and with foundry stamp "RICH. BARTH BERLIN". Cast III. Plaster model reworked by the artist in 1969. – Light brown patina.

Provenienz *Provenance*
Galerie Ludwig Lange, Berlin;
Privatbesitz Berlin

Ausstellungen *Exhibitions*
Vgl. Berlin 1937 (Galerie Buchholz), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 9; Bielefeld 1937 (Kunstsalon Fischer), Gerhard Marcks; Berlin (Ost) 1958 (National-Galerie), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 20 (Gips); Düsseldorf 1971 (Galerie Vömel), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 6 mit Abb.; Berlin 1974 (Galerie Nierendorf), Gerhard Marcks, Kat. Nr. 30 mit Abb.; Berlin/Oldenburg/Heilbronn 1982/1983 (Berlin Museum/Landesmuseum/Städtische Museen), Berliner Kunst von 1770-1930, Kat. Nr. 124, mit Abb. (Gips)

€ 40 000 – 60 000

Die Bronzeplastik „Mädchen mit großem Tuch“ von Gerhard Marcks gehört in die Reihe der ab Mitte der 1920er Jahre entstandenen Mädchenbilder, die der bedeutende Bildhauer entweder nach dem Vorbild klassisch-antiker Vorbilder schuf, oder für die ihm eine seiner Töchter Modell standen.
In einem ausgewogenen Verhältnis von angespannten und ruhenden Elementen konzipierte Marcks eine junge, hochgewachsene Mädchenfigur, die mit beiden Händen ein um die Schultern gelegtes Tuch hält und mit diesem eine reizvolle Verbindung bildet. Das vordergründig zum Abtrocknen, Verhüllen oder Bekleiden dienende Tuch gewinnt bei Marcks eine schützende und die Figur einrahmende Funktion. Vor allem rechts dient es zudem als stabilisierendes Element, wie es bei klassischen Skulpturen ein langer Stab oder ein seitlich postierter Hund sein können. Nachdem Marcks dieses Motiv erstmals 1926 bei der „Schreitenden Frau mit Tuch“ dargestellt hatte, gelang ihm beim „Mädchen mit großem Tuch“ durch das akzentuierte Schrittmotiv eine dynamischere Interpretation des Themas, bei dem die Beine und Arme eine stärkere Bewegung suggerieren.

The bronze sculpture "Mädchen mit großem Tuch" belongs to the series of images of girls that Gerhard Marcks began creating in the mid-1920s: the important sculptor either based these works on models from classical antiquity or had one of his daughters pose for him.
Featuring a balanced ratio of engaged and relaxed elements, Marcks has conceived a young, tall figure of a girl; both her hands hold a piece of drapery, which is laid round her shoulders, and she enters into a fascinating relationship with it. The cloth, whose outward purpose is to dry, conceal or clothe, takes on a protective and framing function in Marcks's work. Particularly on the right, it additionally serves as a stabilising element, the way that a long staff or dog positioned at the figure's side can be used in classical sculptures. After having depicted this motif for the first time in his "Schreitende Frau mit Tuch" from 1926, Marcks has used the accentuated motif of the stepping figure to successfully create a more dynamic interpretation of the theme in "Mädchen mit großem Tuch", in which the legs and arms suggest a more pronounced movement.



SIGMAR POLKE
Oels 1941 – 2010 Köln

75 OHNE TITEL
1986

Dispersion und Tusche auf bedruckter Nessel. 70 x 90 cm. Gerahmt. Rückseitig auf der umgeschlagenen Nessel signiert 'Polke' (schwach leserlich). – Mit Atelier- und leichten Altersspuren.

Wir danken Michael Trier, Köln, für hilfreiche Hinweise.

Dispersion and Indian ink on printed fabric. 70 x 90 cm. Framed. Signed 'Polke' verso on fabric overlap (hardly visible). – Traces of studio and minor traces of age.

We would like to thank Michael Trier, Cologne, for the helpful information.

Provenienz *Provenance*
Galerie Erhard Klein, Bonn; Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

Ausstellungen *Exhibitions*
Köln 1999 (Salon Verlag), Bad Münstereifel (Galerie Klein), Sigmar Polke, Farbproben, Materialversuche, Probierbilder aus den Jahren 1973-86, Ausst. Kat.Nr.63, o.S. mit Farbabb.

€ 70 000 – 90 000

Sigmar Polke wird oft als einer der innovativsten Maler und interdisziplinären Künstler der deutschen Nachkriegszeit bezeichnet. Er ist bekannt für seine experimentelle Herangehensweise an die Kunst, wobei er im Laufe der Jahre verschiedene Stile sowie die Fotografie einsetzt.
In den 1980er Jahren wendet er sich wieder in erster Linie der Malerei zu. Hier nutzt er sein Interesse an der Alchemie zur Herstellung von Pigmenten, wie etwa Violett aus Schneckenschleim oder Gelb aus Arsen, die beide in dem Werk Ohne Titel von 1986 eingesetzt worden sein könnten. Polke giest die Farbsubstanzen auf die Leinwand und lenkt dann die Bewegung der Farbe auf subtile Weise, indem er die Leinwand schwenkt. Dieser Prozess ist unvorhersehbar und ermöglicht es der Farbe, die Richtung zu bestimmen, in die sie sich bewegt.
Polke ist, zusammen mit Gerhard Richter und Konrad Lueg, Mitbegründer des Kapitalistischen Realismus. Diese Bewegung befasst sich mit der wachsenden Konsumkultur Deutschlands und der medienübersättigten Gesellschaft und ist von der amerikanischen Pop-Art inspiriert. Dieser Einfluss ist in dem Werk Ohne Titel zu erkennen, dessen Hintergrund Ähnlichkeiten mit den gepunkteten Mustern in Werken von Roy Lichtenstein aufweist.

Sigmar Polke is often referred to as one of the most innovative painters and interdisciplinary artists of postwar Germany. He is known for his experimental approach to art, using different styles as well as photography over the years. In the 1980s, he returns to painting as his primary mode of working. Here, he uses his interest in alchemy to create pigments, such as purple made from mucus extracted from snails or yellow created from arsenic, both of which may have been used in the work Untitled from 1986. Polke pours the colour substances onto the canvas and then subtly controlls the paint's movement by swaying the canvas. The process is unpredictable, allowing the paint to decide the direction it takes.
Polke, along with Gerhard Richter and Konrad Lueg, helps launch the Capitalist Realism movement. This movement focuses on Germany's growing consumer culture and media-saturated society and is influenced by the American Pop Art movement. We can see this influence in Untitled, where the background shows similarities to the dotted patterns in works by Roy Lichtenstein.



JOANNIS AVRAMIDIS
Batum 1922 – 2016 Wien

76 KOPF II
1966

Bronze mit schwarz-brauner Patina. Höhe ca. 36 cm. Signiert und nummeriert. Exemplar 6/6.

Bronze with black-brown patina. Hight approx. 36 cm. Signed and numbered. Cast 6/6.

Provenienz *Provenance*
Direkt vom Künstler; Privatsammlung, Österreich

Ausstellungen *Exhibitions*
Graz 1974 (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum), Trigonpersonale 5, Joannis Avramidis, Plastik, Grafik, Ausst.Kat.Nr.62 (Guss in Aluminium)

€ 36 000 – 40 000



JAN J. SCHOONHOVEN

1914 – Delft – 1994

77 INGEVULD 1

1964

Latexfarbe auf Papiermaché auf Holz. 30 x 23 cm. Rückseitig auf dem Holz signiert, datiert und betitelt ' J.J. Schoonhoven 1964 „ingevuld 1"' sowie mit Maßangaben. – Mit leichten Altersspuren.

Die vorliegende Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis des Künstlers aufgenommen.

Latex paint and papier maché on wood. 30 x 23 cm. Signed, dated and titled 'J.J. Schoonhoven 1964 "ingevuld 1"' verso on wood and with dimensions. – Minor traces of age.

The present work will be included in the forthcoming catalogue raisonné of the artist.

Provenienz *Provenance*

Internationale Galerij Orez, Den Haag (mit rückseitigem Aufkleber); Galerie Ursula Lichter, Frankfurt/M. (mit rückseitigem Stempel) (ca. 1978); Privatsammlung, Hessen

€ 50 000 – 60 000

Jan Schoonhoven kommt aus dem Informel, 1960 wird er Mitbegründer der niederländischen Künstlergruppierung „Nul". Diese steht, ähnlich der kurz zuvor gegründeten deutschen Gruppe ZERO, für einen radikalen Neubeginn in der Kunst, der durch die äußerste Vereinfachung der Kompositionen und die Verwendung alltäglicher Materialien erreicht werden soll. Die „Nul"-Mitglieder arbeiten durchaus heterogen, von ihnen steht Schoonhoven den Ausdrucksformen von ZERO am nächsten. Seine plastischen Werke sind puristisch und leise in ihrer Erscheinung. Durch die konsequente Beschränkung auf die Farbe Weiß überlässt es der Künstler dem Licht, subtile Ausdrucksformen zu gestalten. Es ruft leuchtend helle und verschattete Partien hervor, die permanenten Veränderungen unterworfen sind.
Schoonhovens Reliefs zeichnen sich durch einen bewusst unvollkommenen, handwerklichen Charakter aus. Die Gitterstruktur der Oberfläche und die plastischen Hohlformen, die durch sie gebildet werden, sind gleichwertige Bestandteile, gemeinsam werden sie in einen Rahmen eingebunden, der unverzichtbar zum Kunstwerk gehört. Die seriellen Reihungen sind keine Ausschnitte eines theoretisch beliebig erweiterbaren Rapports, vielmehr ist jedes Relief eine in sich abgeschlossene, unveränderliche Komposition. Die Rahmeneinfassung macht die harmonischen und sehr bewusst kalkulierten Proportionen deutlich, die jedes Objekt des Künstlers auszeichnen.

Jan Schoonhoven originates from the Informel; in 1960 he became a co-founder of the Dutch artist group "Nul". Similar to the German group ZERO, which had been founded shortly before, this group stood for a radical new beginning in art, which was to be achieved through the extreme simplification of compositions and the use of everyday materials. The "Nul" members worked quite heterogeneously; of all of these, Schoonhoven was closest to the forms of expression of ZERO.
His sculptural works are purist and quiet in their appearance.
By consistently limiting himself to the colour white, the artist left it to the light to create subtle forms of expression. The light evokes luminous bright and shadowed areas that are subject to permanent change.
Schoonhoven's reliefs are characterised by a deliberately imperfect craftsmanship. The lattice structure of the surface and the three-dimensional hollow shapes that it forms are equally important components; together they are integrated into a framework that is an indispensable part of the work of art. The serial rows are not just sections of a repeat pattern that can theoretically be extended at will; rather, each relief is a self-contained, unchangeable composition. The frame surround reveals the harmonious and very consciously calculated proportions that characterise each of the artist's objects.



Versteigerungsbedingungen

1. Die Kunsthaus Lempertz KG (im Nachfolgenden Lempertz) versteigert öffentlich im Sinne des § 383 Abs. 3 Satz 1 HGB als Kommissionär für Rechnung der Einlieferer, die unbenannt bleiben. Im Verhältnis zu Abfassungen der Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen ist die deutsche Fassung maßgeblich.

2. Lempertz behält sich das Recht vor, Nummern des Kataloges zu vereinen, zu trennen und, wenn ein besonderer Grund vorliegt, außerhalb der Reihenfolge anzubieten oder zurückzuziehen.

3. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Objekte können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Die Katalogangaben und entsprechende Angaben der Internetpräsentation, die nach bestem Wissen und Gewissen erstellt wurden, werden nicht Bestandteil der vertraglich vereinbarten Beschaffenheit. Sie beruhen auf dem zum Zeitpunkt der Katalogbearbeitung herrschenden Stand der Wissenschaft. Sie sind keine Garantien im Rechtssinne und dienen ausschließlich der Information. Gleiches gilt für Zustandsberichte und andere Auskünfte in mündlicher oder schriftlicher Form. Zertifikate oder Bestätigungen der Künstler, ihrer Nachlässe oder der jeweils maßgeblichen Experten sind nur dann Vertragsgegenstand, wenn sie im Katalogtext ausdrücklich erwähnt werden. Der Erhaltungszustand wird im Katalog nicht durchgängig erwähnt, so dass fehlende Angaben ebenfalls keine Beschaffenheitsvereinbarung begründen. Die Objekte sind gebraucht. Alle Objekte werden in dem Erhaltungszustand veräußert, in dem sie sich bei Erteilung des Zuschlages befinden.

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.
Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

5. Ansprüche auf Schadensersatz aufgrund eines Mangels, eines Verlustes oder einer Beschädigung des versteigerten Objektes, gleich aus welchem Rechtsgrund, oder wegen Abweichungen von Katalogangaben oder anderweitig erteilten Auskünften und wegen Verletzung von Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt oder vertragswesentliche Pflichten verletzt hat; die Haftung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt. Im Übrigen gilt Ziffer 4.

6. Abgabe von Geboten. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor und kann diese insbesondere von der erfolgreichen Identifizierung im Sinne von § 1 Abs. 3 des GWG abhängig machen. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Ist der Bieter Lempertz nicht bekannt, hat die Anmeldung 24 Stunden vor Beginn der Auktion schriftlich und unter Vorlage einer aktuellen Bankreferenz zu erfolgen. **Gebote in Abwesenheit:** Gebote können auch schriftlich, telefonisch oder über das Internet abgegeben werden. Aufträge für Gebote in Abwesenheit müssen Lempertz zur ordnungsgemäßen Bearbeitung 24 Stunden vor der Auktion vorliegen. Das Objekt ist in dem Auftrag mit seiner Losnummer und der Objektbezeichnung zu benennen. Bei Unklarheiten gilt die angegebene Losnummer. Der Auftrag ist vom Aufraggeber zu unterzeichnen. Die Bestimmungen über Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen (§ 312b-d BGB) finden keine Anwendung. **Telefongebote:** Für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung der Verbindung kann nicht eingestanden werden. Mit Abgabe des Auftrages erklärt sich der Bieter damit einverstanden, dass der Bietvorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt, insbesondere wenn der Bieter nicht im Sinne von § 1 Abs. 3 GWG erfolgreich identifiziert werden kann. Wenn mehrere Personen zugleich dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. Der Versteigerer kann den erteilten Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausbieten, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen und dies vom Bieter sofort beanstandet worden ist oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Schriftliche Gebote werden von Lempertz nur in dem Umfang ausgeschöpft, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten. Der Versteigerer kann für den Einlieferer bis zum vereinbarten Limit bieten, ohne dies anzuzeigen und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz abgegebenen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Mit Zuschlag kommt der Vertrag zwischen Versteigerer und Bieter zustande (§ 156 S. 1 BGB). Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Sofern ein Zuschlag unter Vorbehalt erteilt wurde, ist der Bieter an sein Gebot bis vier Wochen nach der Auktion gebunden, wenn er nicht unverzüglich nach Erteilung des Zuschlages von dem Vorbehaltszuschlag zurücktritt. Mit der Erteilung des Zuschlages gehen Besitz und Gefahr an der versteigerten Sache unmittelbar auf den Bieter/Ersteigerer über, das Eigentum erst bei vollständigem Zahlungseingang.

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 26 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 700.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung).
Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet.
Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet, ab dem 1.1.2025 die gesetzliche Umsatzsteuer von 7% auf Kunstgegenstände und Sammlungsstücke sowie 19% auf alle anderen Objekte (Regelbesteuerung).
Wird ein regelbesteuertes Objekt an eine Person aus einem anderen Mitgliedsstaat der EU, die nicht Unternehmer ist, verkauft und geliefert, kommen die umsatzsteuerrechtlichen Vorschriften des Zielstaates zur Anwendung, § 3c UStG.
Von der Umsatzsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsstaaten. Für Originalkunstwerke, deren Urheber noch leben oder vor weniger als 70 Jahren (§ 64 UrhG) verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Bei Zahlungen über einem Betrag von € 10.000,00 ist Lempertz gemäß §3 des GWG verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Zahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von € 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selbst in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Eine Zahlung mit Kryptowährungen ist möglich. Die Rechnung wird per E-Mail übermittelt, es sei denn, der Ersteigerer äußert den Wunsch, diese per Post zu erhalten. Der Antrag auf Änderung oder Umschreibung einer Rechnung, z.B. auf einen anderen Kunden als den Bieter, muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Durch die Änderung können zusätzliche Gebühren anfallen. Die Umschreibung erfolgt unter Vorbehalt der erfolgreichen Identifizierung (§ 1 Abs. 3 GWG) des Bieters und derjenigen Person, auf die die Umschreibung der Rechnung erfolgt. Rechnungen werden nur an diejenigen Personen ausgestellt, die die Rechnung tatsächlich begleichen.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttopreis pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadenersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadenersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

12. Die Ersteigerer sind verpflichtet, ihre Erwerbung sofort nach der Auktion in Empfang zu nehmen. Lempertz haftet für versteigerte Objekte nur für Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit. Ersteigerte Objekte werden erst nach vollständigem Zahlungseingang ausgeliefert. Eine Versendung erfolgt ausnahmslos auf Kosten und Gefahr des Ersteigerers. Lempertz ist berechtigt, nicht abgeholte Objekte vier Wochen nach der Auktion im Namen und auf Rechnung des Ersteigerers bei einem Spediteur einlagern und versichern zu lassen. Bei einer Selbsteinlagerung durch Lempertz werden 1 % p.a. des Zuschlagspreises für Versicherungs- und Lagerkosten berechnet.

13. Erfüllungsort und Gerichtsstand, sofern er vereinbart werden kann, ist Köln. Es gilt deutsches Recht; Das Kulturgutschutzgesetz wird angewandt. Das UN-Übereinkommen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung. Sollte eine der Bestimmungen ganz oder teilweise unwirksam sein, so bleibt die Gültigkeit der übrigen davon unberührt. Es wird auf die Datenschutzerklärung auf unserer Webpräsenz hingewiesen.

Henrik Hanstein, öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator
Isabel Apiarius-Hanstein, Alice Jay von Seldeneck, Kunstversteigerinnen

Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 para. 3 sentence 1 of the *Handelsgesetzbuch* (the Commercial Code). as commissioning agent on behalf of the accounts of submitters, who remain anonymous. With regard to its auctioneering terms and conditions drawn up in other languages, the German version remains the official one.

2. The auctioneer reserves the right to divide or combine any catalogue lots or, if it has special reason to do so, to offer any lot for sale in an order different from that given in the catalogue or to withdraw any lot from the sale.

3. All lots put up for sale may be viewed and inspected prior to the auction. The catalogue specifications and related specifications appearing on the internet, which have both been compiled in good conscience, do not form part of the contractually agreed to conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item's condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods and are sold as seen.

4. Warranty claims are excluded. In the event of variances from the catalogue descriptions, which result in negation or substantial diminution of value or suitability, and which are reported with due justification within one year after handover, Lempertz nevertheless undertakes to pursue its rights against the seller through the courts; in the event of a successful claim against the seller, Lempertz will reimburse the buyer only the total purchase price paid. Over and above this, Lempertz undertakes to reimburse its commission within a given period of three years after the date of the sale if the object in question proves not to be authentic.
The used items are sold in public auction in which the bidder/buyer can participate in Person. The legal stipulations concerning the sale of consumer goods are not to be applied according to § 474 para. 1 sentence 2 of the *Bürgerliches Gesetzbuch* (the Civil Code, „BGB").

5. Claims for compensation as the result of a fault or defect in the object auctioned or damage to it or its loss, regardless of the legal grounds, or as the result of variances from the catalogue description or statements made elsewhere due to violation of due dilligence according to §§ 41 ff. of the *Kulturgutschutzgesetz* (the Cultural Property Protection Act) are excluded unless Lempertz acted with wilful intent or gross negligence; the liability for bodily injury or damages caused to health or life remains unaffected. In other regards, point 4 applies.

6. Submission of bids. Lempertz reserves the right to approve bidders for the auction and especially the right to make this approval dependent upon successful identification in terms of § 1 para. 3 of the *Geldwäschegesetz* (the Money Laundering Act, "GWG"). **Bids in attendance:** The floor bidder receives a bidding number on presentation of a photo ID. If the bidder is not known to Lempertz, registration must take place 24 hours before the auction is due to begin in writing on presentation of a current bank reference. **Bids in absentia:** Bids can also be submitted either in writing, telephonically or via the internet. The placing of bids in absentia must reach Lempertz 24 hours before the auction to ensure the proper processing thereof. The item must be mentioned in the bid placed, together with the lot number and item description. In the event of ambiguities, the listed lot number becomes applicable. The placement of a bid must be signed by the applicant. The regulations regarding revocations and the right to return the goods in the case of long distance agreements (§ 312b-d BGB) do not apply. **Telephone bids:** Establishing and maintaining a connection cannot be vouched for. In submitting a bid placement, the bidder declares that he agrees to the recording of the bidding process. **Bids via the internet:** They will only be accepted by Lempertz if the bidder registered himself on the internet website beforehand. Lempertz will treat such bids in the same way as bids in writing.

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid, especially when the bidder cannot be successfully identified in terms of § 1 para. 3 GWG. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried by the bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted. Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence. Further information can be found in our privacy policy at www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Once a lot has been knocked down, the successful bidder is obliged to buy it. If a bid is accepted conditionally, the bidder is bound by his bid until four weeks after the auction unless he immediately withdraws from the conditionally accepted bid. From the fall of the hammer, possession and risk pass directly to the buyer, while ownership passes to the buyer only after full payment has been received.

9. Up to a hammer price of € 700,000 a premium of 26 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 700,000 (margin scheme).
On lots which are characterized by N, an additional 7 % for import tax will be charged.
On lots which are characterised by an R, the buyer shall pay the statutory VAT of 19% on the hammer price and the buyer's premium, from 1 January 2025 the statutory VAT of 7% on works of art and collector's items and 19% on all other objects (regular scheme).
To lots characterized by an R which are sold and send to a private person in another EU member state, the VAT legislation of this member state is applied, § 3c of the *Umsatzsteuergesetz* (VAT-Act).
Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT identification number. For original works of art, whose authors are either still alive or deceased for less than 70 years (§ 64 of the *Urheberrechtsgesetz* (Act on Copyright and Related Rights), a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. For payments which amount to € 10,000.00 or more, Lempertz is obliged to make a copy of the photo ID of the buyer according to §3 GWG. This applies also to cases in which payments of € 10,000.00 or more are being made for more than one invoice. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Bank transfers are to be exclusively in Euros. We accept payment by cryptocurrencies. The invoice will be send by email unless the buyer asks Lempertz to send them by mail. The request for an alteration of an auction invoice, e.g. to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Additional fees may apply for the alteration. The transfer is subject to successful identification (§ 1 para. 3 GWG) of the bidder and of the person to whom the invoice is transferred. Invoices will only be issued to those persons actually responsible for settling the invoices.

11. In the case of payment default, Lempertz will charge 1% interest on the outstanding amount of the gross price per month. If the buyer defaults in payment, Lempertz may at its discretion insist on performance of the purchase contract or, after allowing a period of grace, claim damages instead of performance. In the latter case, Lempertz may determine the amount of the damages by putting the lot or lots up for auction again, in which case the defaulting buyer will bear the amount of any reduction in the proceeds compared with the earlier auction, plus the cost of resale, including the premium.

12. Buyers must take charge of their purchases immediately after the auction. Once a lot has been sold, the auctioneer is liable only for wilful intent or gross negligence. Lots will not, however, be surrendered to buyers until full payment has been received. Without exception, shipment will be at the expense and risk of the buyer. Purchases which are not collected within four weeks after the auction may be stored and insured by Lempertz on behalf of the buyer and at its expense in the premises of a freight agent. If Lempertz stores such items itself, it will charge 1 % of the hammer price for insurance and storage costs.

13. As far as this can be agreed, the place of performance and jurisdiction is Cologne. German law applies; the German law for the protection of cultural goods applies; the provisions of the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG) are not applicable. Should any provision herein be wholly or partially ineffective, this will not affect the validity of the remaining provisions. Regarding the treatment of personal data, we would like to point out the data protection notice on our website.

Henrik Hanstein, sworn public auctioneer
Isabel Apiarius-Hanstein, Alice Jay von Seldeneck, auctioneers

Conditions de vente aux encheres

1. Kunsthaus Lempertz KG (appelée Lempertz dans la suite du texte) organise des ventes aux enchères publiques d'après l'art. 383, § 3, phr. 1 du *Handelsgesetzbuch* (code de commerce) en tant que commissionnaire pour le compte de dépositaires, dont les noms ne seront pas cités. Les conditions des ventes aux enchères ont été rédigées dans plusieurs langues, la version allemande étant la version de référence.

2. Le commissaire-priseur se réserve le droit de réunir les numéros du catalogue, de les séparer, et s'il existe une raison particulière, de les offrir ou de les retirer en-dehors de leur ordre.

3. Tous les objets mis à la vente aux enchères peuvent être examinés et contrôlés avant celle-ci. Les indications présentes dans le catalogue ainsi que dans la présentation Internet correspondante, établies en conscience et sous réserve d'erreurs ou omissions de notre part, ne constituent pas des éléments des conditions stipulées dans le contrat. Ces indications dépendent des avancées de la science au moment de l'élaboration de ce catalogue. Elles ne constituent en aucun cas des garanties juridiques et sont fournies exclusivement à titre informatif. Il en va de même pour les descriptions de l'état des objets et autres renseignements fournis de façon orale ou par écrit. Les certificats ou déclarations des artistes, de leur succession ou de tout expert compétent ne sont considérés comme des objets du contrat que s'ils sont mentionnés expressément dans le texte du catalogue. L'état de conservation d'un objet n'est pas mentionné dans son ensemble dans le catalogue, de telle sorte que des indications manquantes ne peuvent constituer une caractéristique en tant que telle. Les objets sont d'occasion. Tous les objets étant vendus dans l'état où ils se trouvent au moment de leur adjudication.

4. Revendications pour cause de garantie sont exclus. Dans le cas de dérogations par rapport aux descriptions contenues dans les catalogues susceptibles d'anéantir ou de réduire d'une manière non négligeable la valeur ou la validité d'un objet et qui sont exposées d'une manière fondée en l'espace d'un an suivant la remise de l'objet, Lempertz s'engage toutefois à faire valoir ses droits par voie judiciaire à l'encontre du déposant. Le texte du catalogue en langue allemande fait foi. Dans le cas d'une mise à contribution du déposant couronnée de succès, Lempertz ne remboursera à l'acquéreur que la totalité du prix d'achat payé. En outre, Lempertz s'engage pendant une durée de trois ans au remboursement de la provision en cas d'inauthenticité établie. Les biens d'occasion sont vendus aux enchères publiques, auxquelles l'enchérisseur/l'acheteur peut participer en personne. Les règles relatives à la vente de biens de consommation ne s'appliquent pas, conformément à l'art. 474, § 1, phr. 2, du *Bürgerliches Gesetzbuch* (code civil, „BGB").

5. Toutes prétentions à dommages-intérêts résultant d'un vice, d'une perte ou d'un endommagement de l'objet vendu aux enchères, pour quelque raison juridique que ce soit ou pour cause de dérogations par rapport aux indications contenues dans le catalogue ou de renseignements fournis d'une autre manière tout comme une violation des obligations de dilligence les art. 41 et suivants du *Kulturgutschutzgesetz* (Loi sur la protection des biens culturels) sont exclues dans la mesure où Lempertz n'ait ni agi avec préméditation ou par négligence grossière ni enfreint à des obligations essentielles du contrat. La responsabilité pour dommages de la violation de la vie, du corps ou de la santé ne sont pas affectées. Pour le reste, l'alinéa 4 est applicable.

6. Placement des enchères. Lempertz se réserve le droit d'admission dans une de ses vente. En articulier lorsque l'identification du candidat acheteur ne peut pas etre suffisamment bien établie en virtue de l'art. 3, § 1 du *Geldwäschegesetz* (Loi sur le blanchiment d'argent, „GWG"). **Enchères en présence de l'enchérisseur :** L'enchérisseur en salle se voit attribuer un numéro d'enchérisseur sur présentation de sa carte d'identé. Si l'enchérisseur n'est pas encore connu de Lempertz, son inscription doit se faire dans les 24 heures précédant la vente aux enchères, par écrit et sur présentation de ses informations bancaires actuelles. **Enchères en l'absence de l'enchérisseur :** des enchères peuvent également être placées par écrit, par téléphone ou par le biais d'Internet. Ces procurations doivent être présentées conformément à la réglementation 24 heures avant la vente aux enchères. L'objet doit y être nommé, ainsi que son numéro de lot et sa description. En cas d'ambiguïté, seul le numéro de lot indiqué sera pris en compte. Le donneur d'ordre doit signer lui-même la procuration. Les dispositions concernant le droit de rétraction et celui de retour de l'objet dans le cadre de ventes par correspondance (art. 312b-d BGB) ne s'appliquent pas ici. **Enchères par téléphone :** l'établissement de la ligne téléphonique ainsi que son maintien ne peuvent être garantis. Lors de la remise de son ordre, l'enchérisseur accepte que le déroulement de l'enchère puisse être enregistré. **Placement d'une enchère par le biais d'Internet :** ces enchères ne seront prises en compte par Lempertz que si l'enchérisseur s'est au préalable inscrit sur le portail Internet. Ces enchères seront traitées par Lempertz de la même façon que des enchères placées par écrit.

7. Déroulement de la vente aux enchères. L'adjudication a lieu lorsque trois appels sont restés sans réponse après la dernière offre. Le commissaire-priseur peut réserver l'adjudication ou la refuser s'il indique une raison valable, en particulier lorsque le candidat acheteur ne peut pas être bien identifié en vertu de l'art. 3, § 1 GWG. Si plusieurs personnes placent simultanément une enchère identique et que personne d'autre ne place d'enchère plus haute après trois appels successifs, le hasard décidera de la personne qui remportera l'enchère. Le commissaire-priseur peut reprendre l'objet adjugé et le remettre en vente si une enchère supérieure placée à temps lui a échappé par erreur et que l'enchérisseur a fait une réclamation immédiate ou que des doutes existent au sujet de l'adjudication. Des enchères écrites ne seront placées par Lempertz que dans la mesure nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et indépendamment du placement ou non d'autres enchères. Si, malgré le placement d'enchères, aucune adjudication n'a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu'en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave. Vous trouverez de plus amples informations dans notre politique de confidentialité à l'adresse suivante www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. L'adjudication engage l'enchérisseur. Dans la mesure où une adjudication sous réserve a été prononcée, l'enchérisseur est lié à son enchère jusqu'à quatre semaines après la fin de la vente aux enchères ou après réception des informations dans le cas d'enchères par écrit, s'il ne se désiste pas immédiatement après la fin de la vente.

9. Dans le cadre de la vente aux enchères un agio de 26 % s'ajout au prix d'adjudication, ainsi qu'une TVA de 19 % calculée sur le agio si ce prix est inférieur à € 700.000; pour tout montant supérieur à € 700.000 la commission sera diminuée à 20 % (régime de la marge bénéficiaire).
Dans le cas des objets soumis au régime de la marge bénéficiaire et marqués par N des frais supplémentaires de 7% pour l'importation seront calculés.
Pour les lots caractérisés par un R, l'acheteur doit payer la TVA légale de 19 % sur le prix d'adjudication et l'agio, à partir du 1.1.2025 la TVA légale de 7% sur les objets d'art et de collection et de 19% sur tous les autres objets (taxation normale).
Les position de catalogue caractérisée par R, qui sont vendu et livrée a un pays membre de l'UE par un particulier, sont soumis à la loi de T.V.A de ce pays, art. 3c du *Umsatzsteuergesetz* (Loi sur la TVA).
Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d'exportation dans des pays tiers (en dehors de l'UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d'entreprises dans d'autres pays membres de l'UE. Pour les œuvres d'art originales dont l'auteur est encore vivant ou décédé depuis moins de 70 ans (art. 64 du *Urheberrechtsgesetz* (Loi sur le droit d'auteur, „UrhG")), des frais seront facturés à hauteur de 1,8 % sur le prix du marteau en compensation du droit de suite à acquitter conformément à l'art. § 26 UrhG. Dans le cas d'un paiement s'élevant à un montant égal à € 10.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le l'art. 3 GWG de faire une copie de la carte d'identité de l'acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l'acheteur s'élèvent à un montant total de € 10.000 ou plus. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d'oeuvres d'art doivent faire l'objet d'une vérification, sous réserve d'erreur.

10. Les adjudicataires sont tenus de payer le prix final (prix d'adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l'adjudication à Lempertz. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Nous acceptons le paiement en cryptomonnaie. La facture est transmise par courrier électronique, à moins que l'adjudicataire ne demande de la recevoir par courrier postal. Tout demande de réécriture d'une facture, par. ex. à un autre nom de client que celui de l'enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. La réécriture peut entraîner des frais supplémentaires. La description est établie sous réserve d'une identification précise (art. 1, § 3 GWG) du candidat acheteur ou d'une personne reprise sur la facture.

11. Pour tout retard de paiement, des intérêts à hauteur de 1 % du prix brut seront calculés chaque moin. En cas de retard de paiement, Lempertz peut à son choix exiger l'exécution du contrat d'achat ou, après fixation d'un délai, exiger des dommages- intérêts au lieu d'un service fourni. Les dommages-intérêts pourront dans ce cas aussi être calculés de la sorte que la chose soit vendue une nouvelle fois aux enchères et que l'acheteur défaillant réponde du revenu moindre par rapport à la vente aux enchères précédentes et des frais pour une vente aux enchères répétée, y compris l'agio.

12. Les adjudicataires sont obligés de recevoir leur acquisition directement après la vente aux enchères. Le commissaire-priseur n'est responsable des objets vendus qu'en cas de préméditation ou de négligence grossière. Les objets achetés aux enchères ne seront toutefois livrés qu'après réception du paiement intégral. L'expédition a lieu exclusivement aux frais et aux risques de l'adjudicataire. Lempertz a le droit de mettre des objets non enlevés en entrepôt et de les assurer au nom et pour le compte de l'adjudicataire chez un commissionnaire de transport quatre semaines après la vente aux enchères. En cas de mise en entrepôt par Lempertz même, 1% du prix d'adjudication sera facturé par an pour les frais d'assurance et d'entreposage.

13. Le lieu d'exécution et le domicile de compétence – s'il peut être convenu – est Cologne. Le droit allemand est applicable. La lois pour la protection des biens culturels est applicable. Les prescriptions du CISG ne sont pas applicables. Au cas où l'une des clauses serait entièrement ou partiellement inefficace, la validité des dispositions restantes en demeure inaffectée. En ce qui concerne la protection des données, nous nous référons à notre site web.

Henrik Hanstein, commissaire-priseur désigné et assermenté
Isabel Apiarius-Hanstein, Alice Jay von Seldeneck, commissaire-priseurs



Aufträge für die Auktionen 1268/1269
Moderne/Zeitgenössische Kunst, 30./31. Mai 2025

Absentee Bid Form auctions 1268/1269
Modern/Contemporary Art, 30/31 May 2025

Katalog Nr. *Lot*	Titel (Stichwort) *Title*	Gebot bis zu € *Bid price €*

Die Gebote werden nur soweit in Anspruch genommen, als andere überboten werden müssen. Die Aufträge sind bindend, es gelten die eingetragenen Katalognummern. Das Aufgeld und die Mehrwertsteuer sind nicht enthalten. Der Auftraggeber erkennt die Versteigerungsbedingungen an. Schriftliche Gebote sollen einen Tag vor der Auktion vorliegen.
Die gebrauchten Objekte werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter bzw. Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

The above listed bids will be utilized to the extent necessary to overbid other bids. The bids are binding, the listed catalogue numbers are valid. The commission and value added tax (VAT) are not included. The bidder accepts the conditions of sale. Written bids should be received by at latest the day before the auction.
The used items shall be sold at a public auction in which the bidder or purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).

Name *Name*

Adresse *Address*

Telefon *Telephone* Fax E-Mail

Wir bitten um eine Kopie des Personalausweises *We ask for a copy of the identity card*

Datum *Date* Unterschrift *Signature*

Kunsthaus Lempertz KG
Neumarkt 3 D-50667 Köln T+49.221.925729-0 F+49.221.925729-6
info@lempertz.com www.lempertz.com
modern@lempertz.com contemporary@lempertz.com

Versand

Der Versand der ersteigerten Objekte wird auf Ihre Kosten und Gefahr nach Zahlungseingang vorgenommen.

Sie finden auf der Rechnung einen entsprechenden Hinweis bezüglich Versand und Versicherung.

Eventuell erforderliche Exportgenehmigungen können gern durch Lempertz oder einen Spediteur beantragt werden.

Bei Rückfragen: Nadine Imhof, Linda Kieven
Tel +49.221.925729-19 shipping@lempertz.com

☐ Fedex / Post (mit Versicherung)
☐ Spedition ☐ mit Versicherung
☐ ohne Versicherung ☐ Abholung persönlich

Datum und Unterschrift

Shipment

Kunsthaus Lempertz is prepared to instruct Packers and Shippers on your behalf and at your risk and expense upon receipt of payment.

You will receive instructions on shipping and insurance with your invoice.

Should you require export licenses, Lempertz or the shipper can apply for them for you.

For information: Nadine Imhof, Linda Kieven
Tel +49.221.925729-19 shipping@lempertz.com

☐ *Fedex / Post (with insurance)*
☐ *Shippers / Carriers* ☐ *With insurance*
☐ *Without insurance* ☐ *Personal collection*

Date and signature

Besitzerverzeichnis *List of consigners*

(1) 55; **(2)** 6; **(3)** 38; **(4)** 44; **(5)** 12; **(6)** 68, 69; **(7)** 49; **(8)** 54; **(9)** 56; **(10)** 67; **(11)** 13; **(12)** 51, 52, 53; **(13)** 73; **(14)** 50, 57, 63; **(15)** 76; **(16)** 3; **(17)** 2; **(18)** 70; **(19)** 39; **(20)** 48; **(21)** 7; **(22)** 60; **(23)** 62; **(24)** 77; **(25)** 64; **(26)** 59; **(27)** 47; **(28)** 75; **(29)** 9, 10; **(30)** 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33; **(31)** 46; **(32)** 72; **(33)** 41, 42; **(34)** 37; **(35)** 1; **(36)** 4; **(37)** 71; **(38)** 34; **(39)** 35; **(40)** 36; **(41)** 61; **(42)** 45; **(43)** 40; **(44)** 65; **(45)** 58; **(46)** 11; **(47)** 8; **(48)** 74; **(49)** 43; **(50)** 66; **(51)** 5

Academy

Kurze Videos und spannende Beiträge von Kunstexperten und leidenschaftlichen Sammlern aus aller Welt. In unserer Reihe *Lempertz Academy* haben Sie die Möglichkeit, Neues und Interessantes zu entdecken.
www.lempertz.com/de/academy.html

Mehrwertsteuer *VAT*

Umsatzsteuer-Identifikationsnummer des Kunsthaus Lempertz KG:
DE 279 519 593. *VAT No.*

Amtsgericht Köln HRA 1263.

Export *Export*

Von der Mehrwertsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedsstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die MwSt. erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen.

Ausfuhr aus der EU:
Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterschutzabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 150.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 30.000 Euro
- Skulpturen ab 50.000 Euro
- Antiquitäten ab 50.000 Euro
- Photographien ab 15.000 Euro

Ausfuhr innerhalb der EU:
Seit 6.8.2016 gilt das neue deutsche Kulturgutschutzgesetz für Exporte auch in ein anderes EU-Land. Bei Kunstwerken, die älter als 75 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 300.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 100.000 Euro
- Skulpturen ab 100.000 Euro
- Antiquitäten ab 100.000 Euro
- Photographien ab 50.000 Euro

Die Ausfuhrgenehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium NRW beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt.
Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: legal@lempertz.com

Mit einem ‡ gekennzeichnete Objekte wurden unter Verwendung von Materialien hergestellt, für die beim Export in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes eine Genehmigung nach CITES erforderlich ist. Wir machen darauf aufmerksam, dass eine Genehmigung im Regelfall nicht erteilt wird. Für Objekte, die Elfenbein enthalten, kann keine Genehmigung in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes beantragt werden, da die Ausfuhr verboten ist.

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT-ID no. Persons who have bought an item at auction and export it as personal luggage to any third country will be refunded the VAT as soon as the form certifying the exportation and the exporter's identity has been returned to the auctioneer. Our staff will be glad to advise you on the export formalities.

Exports to non-EU countries:
Export to countries outside the European Community are subject to the restrictions of the European Agreement for the Protection of Cultural Heritage from 1993 and the UNESCO convention from 1970. Art works older than 50 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:

- *paintings worth more than 150,000 euros*
- *watercolours, gouaches and pastel drawings more than 30,000 euros*
- *sculptures more than 50,000 euros*
- *antiques more than 50,000 euros*
- *photographs more than 15,000 euros*

Export within the EU:
As of 6.8.2016, exports within the EU are subject to the German law for the protection of cultural goods. Art works older than 75 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:

- *paintings worth more than 300,000 euros*
- *watercolours, gouaches, and pastels more than 100,000 euros*
- *sculptures more than 100,000 euros,*
- *antiques more than 100,000 euros*
- *photographs more than 50,000 euros*

Lempertz applies for the export licenses from the North-Rhine Westphalian State Ministry of Culture which are usually granted within 10 days.
If you have any questions, please feel free to contact: legal@lempertz.com

Objects marked ‡ are made using materials which require a CITES licence for export outside of EU contract territory. We would like to inform you that such licences are usually not granted. For Objects made using ivory a licence for export outside of EU contract territory cannot be obtained because their export is prohibited.

Symbole *Symbols*

N Differenzbesteuerung zuzüglich Einfuhrumsatzsteuer.
R Regelbesteuert, siehe § 9 der Versteigerungsbedingungen.

N Margin scheme plus additional import tax.
R Normal regime, please see § 9 of the Conditions of Sale.

Signaturen *Signatures*

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers. Die Werke werden als signiert, monogrammiert, datiert aufgeführt, wenn die Signatur vom Künstler eigenhändig angebracht wurde. Schriftzeichen werden als „Bezeichnung“ bzw. „bezeichnet“ vermerkt, wenn nicht feststeht, ob sie vom Künstler selbst oder von anderer Hand angebracht worden sind. Soweit die Provenienzangaben und Ausstellungsverweise nicht ausdrücklich dokumentiert sind, beruhen sie auf Angaben der Einlieferer.

are conscientiously noted. They are additions by the artists in their own hand. The works are listed as signed, monogrammed, dated if the signature was added by the artist in his or her own hand. Written marks are referred to as "Designation" or "Designated" if it is not certain whether they were added by the artist himself or by another hand. Any given provenance or exhibition details that are not explicitly based upon documentation have been provided by the consignor.

Erhaltungszustand *Condition*

Ins Gewicht fallende Schäden werden vermerkt.
Farbabbildungen können vom Original abweichen.

Damage of any consequence is noted. It is possible that colour illustrations deviate from the original.

Die gebrauchten Objekte werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter bzw. Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

The used items shall be sold at a public auction in which the bidder or purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).

Photographie *Photography*
Fuis Photographie, Köln

Bildbearbeitung *Image editing*
TheissenKopp GmbH

Übersetzung *Translation*
Lisa Goost, Michael Wetzel, Anna Taylor

Druck *Print*
TheissenKopp GmbH

Bitte registrieren Sie sich für Online-Gebote 48 Stunden vor der Auktion auf www.lempertz.com.
For online bidding, please register 48 hours prior to the auction on www.lempertz.com.



Sie finden unsere Auktionen auch auf Drouot Live.
You find our auctions also on Drouot Live.

Filialen *Branches*

Berlin
Mag. Alice Jay von Seldeneck
Irmgard Canty
Christine Goerlipp M.A.
Poststraße 22
D-10178 Berlin
T +49.30.27876080
F +49.30.27876086
berlin@lempertz.com

Brüssel *Brussels*
Pierre Nachbaur M.A.
Claire Mulders M.A.
Dr. Anke Held
Hélène Robbe M.A.
Lempertz, 1798, SA
Grote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf
B-1000 Brussels
T +32.2.5140586
F +32.2.5114824
bruxelles@lempertz.com

München *Munich*
Hans-Christian von Wartenberg M.A.
Emma Bahlmann
St.-Anna-Platz 3
D-80538 München
T +49.89.98107767
F +49.89.21019695
muenchen@lempertz.com

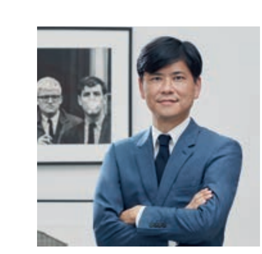
Auktionator/in *Auctioneer*



Isabel Apiarius-Hanstein M.A.



Prof. Henrik R. Hanstein

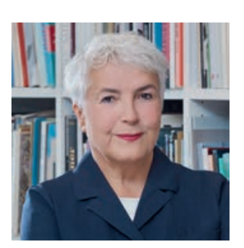


Dr. Takuro Ito

Katalogbearbeitung *Catalogue*



Dr. Klaus Lange
T+49.221.925729-31
lange@lempertz.com



Dr. Ulrike Ittershagen
T+49.221.925729-48
ittershagen@lempertz.com



Nina Beyer M.A.
T+49.221-925729-76
beyer@lempertz.com



Dr. Mechthild Potthoff
T+49.221.925729-32
potthoff@lempertz.com



Benjamin Schumann M.A.
T+49.221.925729-29
schumann@lempertz.com



Leonard Stühl M.A.
T+49.221.925729-86
stuehl@lempertz.com



Katharina Neudeck M.A.
T+49.221.925729-27
neudeck@lempertz.com



Dr. Nicole Hartje-Grave
T+49.221.925729-95
hartje-grave@lempertz.com



Claire Mulders M.A.
mulders@lempertz.com



Dr. Christine Nielsen
T+49.221.925729-56
nielsen@lempertz.com



Elisabeth Ajtay M.F.A.
T+49.221.925729-28
ajtay@lempertz.com



Pierre Nachbaur M.A.
nachbaur@lempertz.com

PRIVATE SALES

Sie möchten Ihre Kunstwerke diskret und zugleich erfolgreich auf dem internationalen Kunstmarkt veräußern?

Wir beraten Sie bei der PRIVATEN VERMITTLUNG von Kunstwerken. Lempertz kann auf ein internationales Netzwerk von Sammlern, Händlern und Institutionen zurückgreifen, um Ihre Kunstwerke erfolgreich an Interessenten zu vermitteln.

privatesales@lempertz.com

Lempertz S.A.
Grote Hertstraat 6, Rue du Grand Cerf
1000 Bruxelles



SCHMUCK UND UHREN
AUKTION 15. MAI 2025, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 26./27. April, Brüssel; 6./7. Mai, München; 10. – 14. Mai, Köln



COCKTAILRING MIT NATÜRLICHEM GELBEM DIAMANT IM SMARAGDSCHLIFF
5,13 ct „light fancy yellow", 14 kt Weißgold. Mit HRD Natural Diamond Grading Report. SCHÄTZPREIS / *ESTIMATE:* € 20 000 – 30 000

SILBER KUNSTKAMMER
DIE SAMMLUNG L. TEIL II
AUKTION 16. MAI 2025, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 6./7. Mai, München; 10. – 14. Mai, Köln



SILBEROBJEKTE VON EMMY ROTH.
EINE HESSISCHE PRIVATSAMMLUNG.

ALTE KUNST UND 19. JAHRHUNDERT
AUKTION 17. MAI 2025, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 26. – 29. April, Brüssel; 6./7. Mai, München;
10. – 16. Mai, Köln

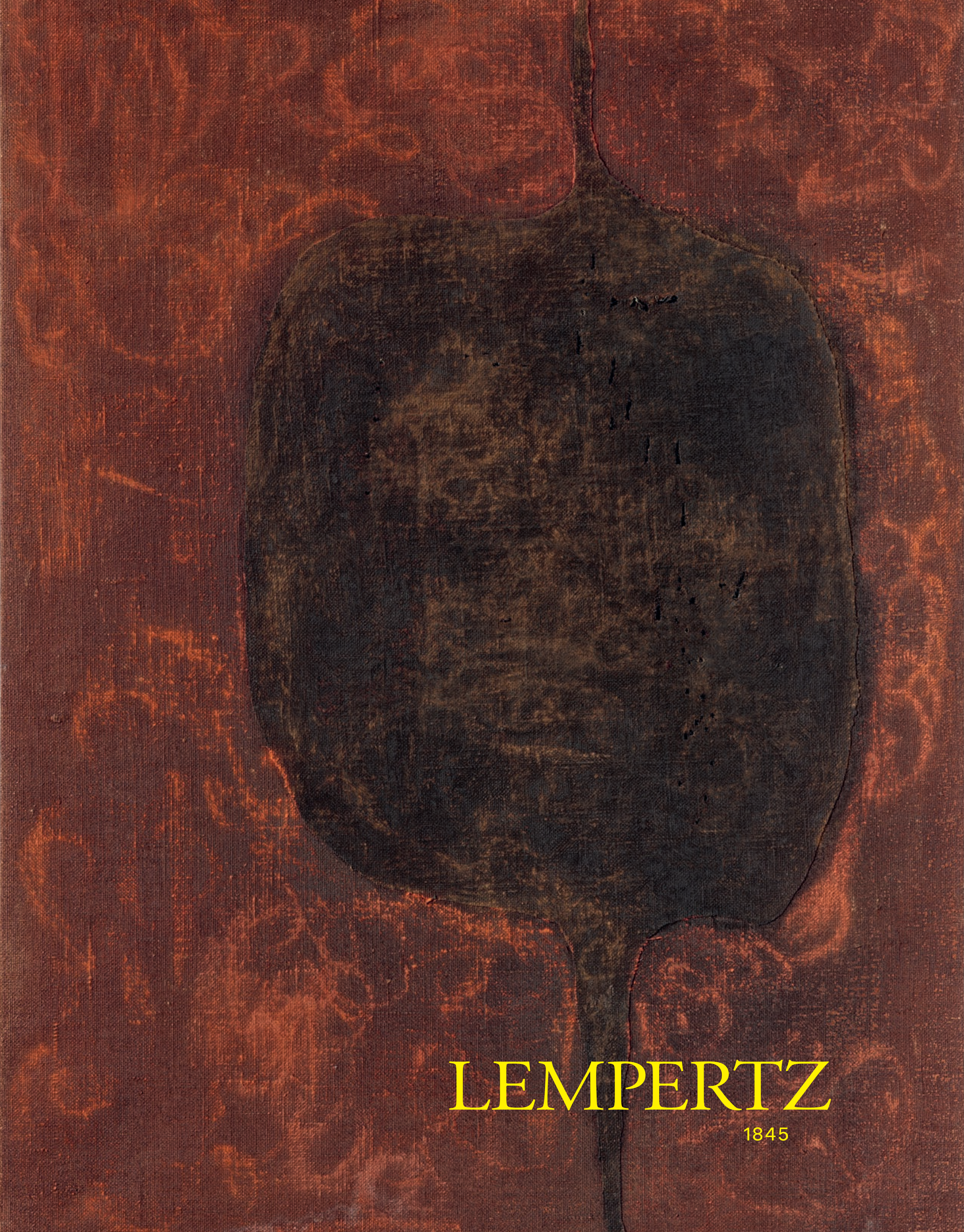


HANS HOFFMANN Ecce Homo
Öl auf Holz. 62,2 x 45,7 cm. SCHÄTZPREIS / *ESTIMATE:* € 200 000 – 220 000

ASIATISCHE KUNST
AUKTION 13. JUNI 2025, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 6./7. Mai, München; 9. – 12. Juni, Köln

GROSSES VASENPAAR MIT EISENROTEM UND GOLDDEKOR
Kangxi-Ära (1662-1722). H 68 cm. SCHÄTZPREIS / *ESTIMATE:* € 40 000 – 60 000



LEMPERTZ
1845